التصوير الإسلامي

نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه



د. أبو الحمد محمود فرغلى

مدرس الآثار والفنون الاسلامية
كلية الآثار - جامعة القاهرة





الدار المصرية اللبنانية




التصوير الإسلامي
نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه

الناشـــر : **الدار المصرية اللبنانية**
١٦ ش عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ ـ ٣٩٣٦٧٤٣
فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ ـ برقياً : دار شادو
ص . ب : ٢٠٢٢ ـ القاهرة
رقم الإيداع : ٣٠٤٩ / ١٩٩١م
الترقيم الدولى : 8 - 33 - 5083 - 977
طبع : **عربية للطباعة والنشر**
العنوان : ٧ ـ ١٠ شارع السلام ـ أرض اللواء ـ المهندسين
تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ ـ ٣٢٥١٠٤٣
فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

الطبعة الأولى : ١٤١١ هـ ـ ١٩٩١ م
الطبعة الثانية : رجب ١٤٢١ هـ ـ أكتوبر ٢٠٠٠ م



دكتور / أبو الحمد محمود فرغلي
مدرس الآثار والفنون الإسلامية
كلية الآثار ـ جامعة القاهرة

الناشر
الدار المصرية اللبنانية



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ عَلَّمَ ٱلْإِنسَٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾

«صدق الله العظيم»



« اهـــداء »

استاذى الكبير والعالم الجليل رائد الآثار والفنون الإسلامية أول من غرس فينا حب دراسة التصوير الإسلامى أهديكم هذا الكتاب فهو من نبت غرسكم .

إلى أستاذى الأستاذ الدكتور/ حســن الباشا

عرفاناً بالجميل



مقـــــــدمة

يعتبر التصوير الإسلامى أحد الفروع الهامة فى الآثار الإسلامية بوجه عام وفى الفنون الإسلامية بوجه خاص فالتصوير الإسلامى يمدنا بلمحة قيّمة غاية فى الأهمية عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية خلال العصور الإسلامية فى تلك الأقطار المترامية فى المشرق والمغرب الإسلامى، ذلك أن الكثير من المناظر والمشاهد التصويرية التى وردت فى الصور الجدارية أو فى صور المخطوطات الإسلامية إنما هى تسجيل للبيئة العربية والإسلامية وما يسودها من حياة يومية أو حوادث تاريخية (١)، إلى جانب بعض المناظر لأنواع الحرف والفنون التى يقوم بها الحرفيون المسلمون وقتذاك (٢). وبالرغم من ازدهار فن التصوير الإسلامى فى ميادين متنوعة فلقد كان من أهمها تزويق المخطوطات بالصور الملونة من الكتب الأدبية المتنوعة مثل دواوين الشعر والقصص والتاريخ. ومن الكتب العلمية مثل البيطرة والتنجيم والفلك والحيل الميكانيكية والأعشاب الطبية وغيرها. وكانت هذه المخطوطات مليئة بالصور الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة التى شدت اهتمام الدارسين الأوروبيين خلال القرن العشرين وبدأ هذا الاهتمام فى ازدياد مستمر من جيل إلى جيل نتيجة المعارض الدولية للفنون الإسلامية التى كانت تقام فى

---

(١) أنظر ص ١٥٩ من هذا الكتاب..

(٢) هناك أربع صور تمثل الصناع والحرفيين المسلمين يمارسون أعمالهم نشرت فى الفصل الرابع من كتاب «عمارة العالم الإسلامى» على النحو التالى: الصورة الأولى تمثل نحت الأحجار ونقلها بالمراكب وتمثل الصورة الثانية فرناً لحريق الطوب وهى تقع خارج المدينة. فى حين تمثل الصورة الثالثة عملية تجهيز جدار أرضى مدكوك وأما الصورة الرابعة فهى تمثل أدوات نجار المبانى من مخرطة الخشب والمثاقب وغيرها. أنظر:

Architecture Of The Islamic World. Edited by Michell G . L Chapter 4 by Leucock R. I. London, 1978. P. 112. Figs. 1 - 4.

العديد من الـدول الأوروبيـة. ويشير السيد ايڤان تشوكين «Ivan Stchoukine» صراحة إلى أهمية هذه المعارض الدولية فى جذب اهتمام الأوروبيين من دارسين وهواة (٣). وتجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أن المكتبة العربية مازالت فى حاجةٍ إلى الكثير من المراجع والمؤلفات باللغة العربية فى التصوير الإسلامى لتزيل الغموض عن هذا الفرع الهام من الفنون الإسلامية وتوضح ماهية التصوير الإسلامى ومصادره وتطوره، وذلك على الرغم من صدور بعض المؤلفات والدراسات باللغات الأجنبية التى تتناول فن التصوير الإسلامى فى دراسة شاملة خلال العصور الإسلامية المتعاقبة تركز على أهم المنتوجات الفنية من صور جدارية وصور مخطوطات والمراكز التصويرية التى تنتمى إليها بحسب الأساليب الفنية لمدارس التصوير الإسلامى بوجه عام. ونذكر من هذه الدراسات الأجنبية أنه صدر فى برلين سنة (١٩٢٣م) كتاب السيد «كونل» بعنوان «فن التصوير فى الشرق الإسلامى».

Kühnel E.,
Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1923.

وصدر فى أوكسفورد كتاب للسيد «آرنولد» بعنوان «التصوير فى الإسلام».

Arnold Th.,
Painting in Islam. Oxford, 1928.

كما صدر فى لندن سنة (١٩٢٩م.) كتاب للسيد «بلوشيه» بعنوان «التصوير الإسلامى».

Blochet E.,
Musulman Painting. London, 1929.

فى حين صدر فى سنة (١٩٧١م.) كتاب للسيد «رايس» بعنوان «التصوير الإسلامى ـ نظرة عامة».

Rice D . T.,
Islamic Painting. A Survey. Edinburgh, 1971.

---

(3) Islamic Painting And The Arts Of The Book. Edited by. B . W. Robinson. London, 1976. P. 19.

وآخر مثال نذكره ذلك الكتاب الذى صدر بلندن فى سنة (١٩٧٦م.) للسيد «روبنسون» بعنوان «التصوير الإسلامى وفنون الكتاب».

Robinson B. W.,
Islamic Painting And The Art Of The Book. London. 1976.

وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى بعض المؤلفات التى صدرت باللغة العربية عن التصوير الإسلامى فى دراسة شاملة منها على سبيل المثال: كتاب المرحوم زكى محمد حسن بعنوان «التصوير فى الإسلام عند الفرس» صدر فى القاهرة (عام ١٩٣٦م.) ويتناول التصوير الإسلامى فى إيران حتى نهاية العصر الصفوى فى دراسة موجزة. وكتاب أستاذنا الدكتور حسن الباشا بعنوان «التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى» صدر فى القاهرة (عام ١٩٥٩م.) ويتناول التصوير الإسلامى منذ صدر الإسلام وحتى نهاية القرن (٩هـ./ ١٥م.). ويوجد كتابان للدكتور ثروت عكاشة أولهما بعنوان «التصوير الإسلامى الدينى والعربى» صدر فى بيروت (عام ١٩٧٨م.) والكتاب الثانى صدر فى بيروت أيضاً (عام ١٩٨٣م.) تحت عنوان «التصوير الفارسى والتركى».

من هذا العرض يتضح مدى النقص الذى تعانيه المكتبة العربية للدراسات والمؤلفات الشاملة لفن التصوير الإسلامى باللغة العربية، مما كان له شديد الأثر على تأليفى هذا الكتاب فى موضوع التصوير الإسلامى ونشأته وأصوله ومدارسه المختلفة والمتنوعة وتطورها عبر العصور فى العالم الإسلامى. وقصدت فيه فن التصوير الإسلامى الذى يتمثل انتاجه الفنى فى الصور التى تزين الجدران ــ أى التصوير الجدارى ــ كما يتمثل انتاجه فى المنمنمات أو الصور التى رسمت لتزويق صفحات المخطوطات وتوضيح نصوصها(٤). ومن ثم قسّمت الكتاب إلى مقدمة وعدة فصول مستقلة لتغطى موضوعاته منذ نشأة التصوير الإسلامى وموقف الإسلام منه. ثم الأصول والمصادر الفنية للتصوير الإسلامى وأنواع التصوير الإسلامى. ثم مدارس التصوير الإسلامى وتطورها عبر العصور فى العالم الإسلامى. ولقد حرصت على

---

(٤) نعتمد فى هذا التعريف لفن التصوير الإسلامى على التعريف الذى أورده أستاذنا الدكتور حسن الباشا فى كتابه: التصوير الإسلامى فى العصورالوسطى. القاهرة (١٩٥٩م). ص ٦.

تناول هذه الموضوعات جميعها ومن ثم أرجو التماس العذر في تناول بعضها بايجاز راعيت فيه عدم الإخلال بأهميتها التاريخية والفنية وإسهاماتها في الموضوعات الأخرى التي يضمها هذا الكتاب. ومن نافلة القول ألا ننسى فضل العديد من المصادر والمراجع والدراسات سواء باللغة العربية أو بلغات أجنبية وتمت بصلة مباشرة أو غير مباشرة لموضوع الكتاب وبخاصة التي استفاد منها الكتاب وتوضيحه باللوحات.

وبعد.. أرجو أن أكون قد وفقت إلى إضافة لبنة في صرح مكتبة الآثار والفنون الإسلامية لتسد بعض النقص في موضوع التصوير الإسلامي ونشأته وأصوله ومدارسه عبر العصور في العالم الإسلامي بين دفتي كتاب واحد. ولا يسعني في هذا المقام سوى تقديم آيات الشكر الجزيل للسادة الأساتذة الأجلاء والزملاء الأعزاء في مجال الآثار والفنون الإسلامية. أخص منهم أولئك الذين أسدوا النصيحة العلمية أو الذين راجعوا بعض أجزاء من هذا الكتاب في مراحل تأليفه وطباعته رغبة منهم في أن يخرج في الصورة المرجوة منه وأذكر منهم الزميل العزيز الدكتور حسين رمضان.

والله الموفق،،

الجيزة في: ٥/٨/١٩٩٠م. **أبوالحمد محمود فرغلي**

الفصـــل الأول

التصـــوير الإســـلامى نشـأته وموقـف الإســـلام منـه :

- تعريف التصوير
- نشأة التصوير الإسلامى
- موقف الإسلام من التصوير



يتناول هذا الفصل نشأة التصوير الإسلامى لتوضيح مدى معرفة العرب فى شبه الجزيرة العربية فن التصوير قبل الإسلام وهل مارسوا فن التصوير ومدى إلمامهم بهذا الفن ومن ثم يسهل فهم موقف الإسلام من التصوير كفن من الفنون التى ازدهرت فى الحضارات القديمة التى ترعرعت فى الأقاليم التى فتحها المسلمون شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً .

نشأة التصوير الإسلامى :

يمكن تعريف الصورة ـ اعتماداً على ما جاء فى المعاجم اللغوية العربية ـ أنها هى الشكل أو النوع أو الصفة وكذلك تعنى التمثال (1). ويقول الرازى فى مختار الصحاح أن الصورة جمعها صور. وصوّره تصويراً فتصورت الشىء أى توهمت صورته فتخيّل لى (2). كما يمكن تعريف التصوير أيضاً بأنه الرسم بالألوان أو تمثيل شىء عن طريق الخرط أى بواسطة الكتل والأحجام (3). ويساعدنا هذا التعريف فى استدلال أن العرب قبل الإسلام عرفوا التصوير سواء فى مكة أو فى يثرب على الرغم من قلة الإنتاج الفنى الذى يؤكد ذلك. ولكن استناداً على شواهد وأدلة لا يمكن إنكار أهميتها يمكن القول بأنهم لم يعرفوا التصوير فحسب بل مارسوه أيضاً .

وتتلخص هذه الشواهد والأدلة فى الموقع الجغرافى للجزيرة العربية وأثره فى الاحتكاك بالحضارات الفنية المزدهرة قبل الإسلام. ومزاولة بعض العرب فى مكة صناعة الأصنام والأوثان والصور التى كانت تحيط بالكعبة كآلهة يعبدونها من دون

---

(1) الفيروز أبادى : القاموس المحيط ـ المجلد الثانى ـ ص ٧٣ .

(2) الرازى : مختار الصحاح . ص ٣٧٣ .

(3) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٥ .

الله قبل الإسلام. وخروج القوافل التجارية من مكة شمالاً وجنوباً وكذلك انعقاد الأسواق وأثرها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى، هذا إلى جانب تداول النقود المصورة بين عرب شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام.

[١] الموقع الجغرافى للجزيرة العربية:

تقع بلاد العرب أو الجزيرة العربية فى جنوب غربى آسيا حيث المحيط الهندى العميق والخليج الفارسى يفصلانها عن الهند وفارس، كما يفصلها البحر الأحمر من الغرب عن قارة إفريقية (٤). وهى تضم أرض الحجاز التى اشتقت اسمها من الجبال التى تحجز التهائم أى الوديان التى يسقط عليها المطر وبين الصحراء تمتد فى منطقة تقع بين ساحل البحر الأحمر وهضبة نجد (٥). أما سكان شبه الجزيرة فهم العرب الذين يمثلون الجنس الشرقى وهم ضرب من جنس البحر المتوسط السائد فى شمال أفريقية اختلطوا بجنس الشرق الأدنى (٦). وكان لطبيعة بلاد الجزيرة العربية الصحراوية أن أصبح جنوب البلاد أكثر ملائمة للاستقرار والزراعة فازدهرت هناك الحضارة، فى حين خضع عرب شمال الجزيرة العربية فى بادية الشام للتيارات السياسية العالمية قبل عرب الجزيرة الذين عاشوا حياة الصحراء حيث التنقل بين المراعى والوديان وخاصة التى تنال قسطاً من الكلأ والماء. إلاّ أنه يمكن القول بأن هذا الموقع الجغرافى لجزيرة العرب بين قارات العالم القديم آسيا وافريقية وأوروبا جعلها همزة الوصل بين الأمم وواسطة العقد بين الحضارات الأولى (٧). ونظرة سريعة إلى أحوال الجزيرة العربية فى أطرافها الجنوبية والشمالية توضح ما ساد فيها من حضارات، ففى الجنوب كانت مملكة سبأ ببلاد اليمن السعيد بحضارتها ذات المنزلة الرفيعة من التنظيم السياسى أسستها أسر عربية أرستقراطية قوية (٨). وكانت تقوم على الزراعة والتجارة فشيدوا

---

(٤) كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية. ترجمة منير البعلبكى. ص ١٣.
(٥) إبراهيم العدوى: نهر التاريخ الإسلامى. ص ٣١.
(٦) كارل بروكلمان: المرجع السابق. ص ١٥.
(٧) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ١٢.
(٨) روم لاندو: الإسلام والعرب. ترجمة منير البعلبكى. ص ٢١.

السدود والمدن المحصنة والقصور وغيرها [٩]. ونجد فى شمال الجزيرة الغربى مملكة تدمر التى شهدت مع أوائل القرن الميلادى الأول السيادة للعرب حتى امتد ملكهم ما بين مصر وآسيا الصغرى [١٠]. ثم تأتى مملكة الغساسنة الذين حكموا المناطق الواقعة شرقى الأردن وبلغ من نفوذهم إلى درجة أن أشهر ملوكهم الحارث الخامس تقلد التاج فى عام (٥٢٩م.) ومُنح السلطات المطلقة على جميع العرب فى شمالى سورية [١١]. وأما فى شمال شرقى الجزيرة العربية فلقد بلغت إمارة المناذرة أوج أزدهارها فى منتصف القرن السادس الميلادى حيث امتد ملكهم فى الحيرة بين شط العرب إلى بلدة هيث على الفرات فى العراق وكانت على ولائها للفرس [١٢]. فى الوقت نفسه كان من أهم مدن الحجاز الطائف ومكة ويثرب (المدينة) إلاّ أن مدينة مكة احتلت مكانة بارزة فى الحياة العربية منذ عهد طويل وذلك لأنها كانت احدى المحطات الهامة على طريق القوافل [١٣]. هذا بالإضافة إلى مكانتها المقدسة لدى عرب الجزيرة ففيها الكعبة وحولها تماثيل الآلهة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الموقع الجغرافى الفريد للجزيرة العربية يعتبر شاهداً قوياً على الإحتكاك المباشر بفنون التصوير النابعة من الحضارات الرومانية والبيزنطية السائدة فى شمال غرب الجزيرة العربية وكذلك الحضارة الساسانية التى كانت تتبعها إمارة المناذرة فى الحيرة بشمال شرقى الجزيرة هذا علاوة على الحضارات المزدهرة التى كانت باليمن كما سبق ذكره مما يبرهن على استعداد العرب قبل الإسلام لتذوق فن التصوير أو ممارسته.

[٢] عبادة الأصنام والأوثان حول الكعبة:

تعددت معبودات الحضر والبدو من العرب فى الجزيرة العربية قبل الإسلام فكان منها الصنم والوثن والنصب. وكان الصنم عادة فى صورة انسان مصنوع من

---

(٩) كارل بروكلمان: المرجع السابق. ص ١٥ — ١٦.
(١٠) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٢٦.
(١١) كارل بروكلمان: المرجع السابق. ص ٢٣.
(١٢) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٢٧.
(١٣) روم لاندو: المرجع السابق. ص ١٥.

معدن أو خشب وكان الوثن على شكل انسان ينحت من حجر[١٤]. ونذكر من أمثلة الأوثان التى كانت فى مكة «ذو الخلصة» يقف جنوب مكة وينحت من حجر أبيض يحتوى على تاج. ووثن آخر كان بالكعبة يدعى «هُبل» وكان من عقيق أحمر فى شكل رجل. فى حين كان الوثن الذى يدعى «الجلساد» ينحت من حجر أبيض يشبه بدن آدمى له رأس من حجر أسود ويوحى بأن له وجهاً آدمياً[١٥]. بقى أن نوضح أن النصب ماكان من الحجر ليس على صورة معينة[١٦]. ولقد اشتهر من آلهة العرب التى ذكرها القرآن الكريم «بنات الله» التى عبدها أهل الحضر فى الحجاز وهى اللاّت والعزّى ومناة[١٧]. واللاّت أى الإلهة التى كانت تعرف فى الطائف بالرّبة أى السيدة أو أم الآلهة[١٨]. والعزّى أى الكلية القدرة والعزة فلم تكن غير شكل آخر للإلهة السابقة اللاّت وكانوا يعبدونها فى صورة الكوكب السماوى الزهرة «ڤينوس»[١٩]. وأما مناة إلهة القضاء والقدر فكانت معروفة فى مكة وشاعت بين قبائل هذيل البدوية المجاورة[٢٠]. كما أتخذ العرب آلهة أخرى غير بنات الله منها «نسر» ولقد كانت من الحجر فى صورة نسر و«يعوق» الذى كان فى صورة فرس وكذلك «يغوث» الذى كان فى صورة أسد[٢١]. ولقد جاء فى هذا الصدد أن الكعبة كانت تزخر بأكثر من ثلاثمائة وخمسة وستين صنماً[٢٢].

ويخبرنا الأزرقى فى كتابه أخبار مكة وما جاء بها من الآثار أن الكعبة حين أعيد بناؤها قبل الإسلام زوّقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء والملائكة والشجر منها صورة سيدنا إبراهيم وإسماعيل وأخرى تمثل

---

(١٤) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٧٢.

(15) Arnold Th., Painting in Islam. P. 52.

(١٦) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٧٢.
(١٧) المرجع نفسه ونفس الصفحة.
(١٨) كارل بروكلمان: المرجع السابق. ص ٢٦.
(١٩) روم لاندو: المرجع السابق. ص ١٦.
(٢٠) كارل بروكلمان: المرجع السابق. ص ٢٦.
(٢١) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٧٢.
(٢٢) روم لاندو: المرجع السابق. ص ١٥.

السيدة مريم وفى حجرها السيد المسيح (٢٣). ولقد جاء أن النبى صلى الله عليه وسلم عندما فتح مكة أمر بالتماثيل فحطمت وبالصور فحيت (٢٤). وهكذا يمكن استخلاص أن عرب الجزيرة العربية عرفوا التماثيل التى كانت ترمز إلى آلهتهم فى أشكال مختلفة فى صورة آدميين أو طيور أو حيوانات كما عرفوا الصور الجدارية تزين دعائم وسقف وجدران الكعبة من الداخل بصور أنبياء وملائكة وأشجار. ومن الثابت أن نفراً من العرب زاولوا صناعة التماثيل والصور يؤكد ذلك ما وصل من أسماء لبعض من اشتغل بصناعة الأصنام وبيعها قبل الإسلام من العرب مثل (أبوتجزأة) (٢٥). وذلك على الرغم من أن هناك آراء تنسب هذه التماثيل أو الصور إلى فنانين جُلبوا من خارج الجزيرة أو أن هذه التماثيل نفسها جُلبت مع العرب أثناء رحلاتهم خارج مكة شمالاً وجنوباً (٢٦).

[٣] القوافل التجارية والأسواق:

كانت مدينة مكة من أهم المراكز التجارية فى الجزيرة العربية ولقد سجل لنا القرآن الكريم رحلتا الشتاء والصيف فى سورة «قريش» (٢٧). فكانت رحلة الشتاء إلى اليمن السعيد حيث سادت حضارات قديمة من أهمها حضارة سبأ. وكانت رحلة الصيف إلى الشام أرض الهلال الخصيب حيث ازدهرت هناك الفنون الرومانية والبيزنطية. ويمكن القول بأن هذه القوافل التى كانت تخرج من مكة شمالاً وجنوباً كانت لها أهمية فنية كبيرة فى حياة العرب أنفسهم مما يعطى فرصة عظيمة للاحتكاك المباشر بفنون الحضارات السابق ذكرها ومنتوجاتها الفنية المتنوعة التى كان العربى يحرص على اقتنائها أو رغبة منه فى تحصيل ربح كبير نتيجة التجارة فى هذه المنتوجات القيّمة.

ولقد كانت الأسواق تعقد على مقربة من الحرم المقدس فى مكة لتصل الحياة العربية إلى أوج نشاطها فى تلك الأسواق فى أمور البيع والشراء وكذلك شتى

---

(٢٣) حسن الباشا: مدخل إلى الآثار الإسلامية. ص ٢٦٥.

(٢٤) جمال محرز: التصوير الإسلامى ومدارسه. ص ١٣.

(٢٥) حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ١٧ — ١٨.

(٢٦) ثروت عكاشة: التصوير الإسلامى العربى والدينى. ص ١٢.

(٢٧) القرآن الكريم سورة قريش (السورة رقم ١٠٦).

الأمور التى تتعلق بالنظم القبلية سياسية كانت أم اجتماعية واقتصادية (٢٨). وكان من أهمها سوق عكاظ (٢٩)، الذى تعددت مهامه حتى صار مرآة لما ساد الحياة القبلية من نظم ومفاهيم شتى (٣٠). ويذكر أنه كانت تقام قبة حمراء من أدم ــ أى جلد ــ ثم يأتى الشعراء ليعرضوا أشعارهم للفصل بينهم والحكم فيها والفائز يطلق على قصيدته اسم المعلقة (٣١). وفى هذا المقام كان شعراء العرب يحتلون مركزاً مرموقاً فى المجتمع وقتذاك فلقد كان القوم يحسبون أن قدر القبيلة رهنٌ باختيار الشاعر كلماته (٣٢). ومن ثم كان يعمد هذا الشاعر إلى امتاع سامعيه بأبيات فى وصف الصحراء وحيواناتها النموذجية كالجمل الذى اتصلت حياتهم به اتصالاً وثيقاً (٣٣). كما كان العرب يعدون الشعر واحداً من الآداب السامية الرفيعة التى تشتمل على الموسيقى والتصوير والغناء والشعر وكان النابغ فيها أو فى أحدها يذيع صيته فى البلاد ويصبح شهيراً (٣٤).

مما سبق يتضح أن عرب الجزيرة قبل الإسلام كانوا يملكون حاسة فنية مميزة فى الوصف والخيال الشعرى والتذوق الفنى ومما ساعد على ذلك احتكاكهم المباشر بالفنون السائدة فى شمال وجنوب الجزيرة العربية عن طريق القوافل التجارية وعقد الأسواق وكذلك تقديرهم الكبير للشعراء المتفوقين وعلى الأخص من يملك منهم سحر البيان وطلاوة اللسان فى وصف الطبيعة والبيئة التى يعيشها وما فيها من حيوانات.

[٤] تداول النقود المصورة:

تداول العرب قبل الإسلام نقوداً تحمل صور الملوك الساسانيين والأباطرة البيزنطيين فلقد عرفوا الدراهم الساسانية والدنانير البيزنطية حيث كانت المعاملات

---

(٢٨) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٦٥.
(٢٩) نسبة إلى واحة عكاظ التى تقع بين الطائف ومكة.
(٣٠) إبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٦٧ ــ ٦٨.
(٣١) وذلك لتعليقها عند الكعبة اعترافاً على ما عداها من قصائد.
(٣٢) روم لاندو: المرجع السابق. ص ١٨.
(٣٣) كارل بروكلمان: المرجع السابق. ص ٢٩ ــ ٣٠.
(٣٤) عبدالجواد الأطعمى: تصوير وتجميل الكتب العربية فى الإسلام. ص ١٢.

الخارجية تجلب من الخارج هذه النقود المتداولة فى شبه الجزيرة العربية وقتذاك. وذلك نتيجة القوافل التجارية شمالاً وجنوباً وكذلك الأسواق السابق ذكرها.

ولقد كان الدرهم من الفضة ويحمل صورة كسرى الفرس بوجهه الجانبى وعلى رأسه التاج الساسانى وعلى الوجه الثانى للدرهم صورة لحارسين بسلاحهما أو يقفان بدون السلاح فيمكن اعتبارهما كاهنين بينهما معبد النار(٣٥). فى حين كان الدينار من الذهب يحمل صورة الامبراطور البيزنطى وفوق رأسه التاج وبيده اليمنى عصا المطرانية وباليد اليسرى الكرة ويلاحظ أن الشارات المسحية تحيط بصورة الامبراطور وهى الصليب فوق التاج وعصا المطرانية والكرة(٣٦). ومما لا شك فيه أن العرب كانت تستلفت أنظارهم هذه الصور التى على الدراهم والدنانير والفلوس التى كانوا يتعاملون بها يومياً وكانوا يعرفون مدلولات ومغزى هذه الصور وما تشتمل عليها من شارات وعلامات تميز الدرهم عن الدينار.

والخلاصة.. أن العرب فى شبه الجزيرة العربية عرفوا قبل الإسلام فن التصوير بل وزاولوه كفن من الفنون السائدة حولهم وذلك نتيجة الاحتكاك المباشر وغير المباشر مع فنون الحضارات المزدهرة وقتذاك(٣٧). وكذلك نتيجة التماثيل المجسمة والصور الجدارية التى كانت ترمز إلى الآلهة التى عبدوها قبل الإسلام. هذا بالإضافة إلى الصور التى عرفوها للملوك الساسانيين والقياصرة الروم على النقود التى كانوا يتداولونها من دراهم ودنانير وفلوس كل يوم عند البيع والشراء كما سبق ذكره.

موقف الإسلام من التصوير:

تناول علماء الآثار والفنون الإسلامية وعلى رأسهم بعض المستشرقين موضوع التصوير فى الإسلام وحكم الإسلام فيه وربما كان من الأسباب الرئيسية وراء ذلك فى المقام الأول احتواء كتب الحديث على مجموعة من الأحاديث النبوية

---

(٣٥) عبد الرحمن فهمى محمد: النقود العربية ماضيها وحاضرها. ص ٢٤.

(٣٦) المرجع نفسه ص ٢٨ ــ ٢٩.

(٣٧) انظر ص ١٩ من هذا الكتاب.

الشريفة بشأن التصوير ومزاولته واقتنائه. وكذلك فى المقام الثانى ذلك الكم الهائل من صور المخطوطات الإسلامية التى تنتشر فى المتاحف والمكتبات العالمية هذا بالإضافة إلى بعض الصور الجدارية، مما يؤكد على أن المسلمين عرفوا فن التصوير وزاولوه واستخدموه على طول العصور الإسلامية، فضلاً عما ثبت للتصوير من فوائد لا يمكن الاستغناء عنها فى العصر الحديث(٣٨). ومن ثم أصبح لا بد لكل من يدرس التصوير الإسلامى أن يناقش هذا الموضوع من خلال ما ورد فى القرآن الكريم وفى الأحاديث النبوية الشريفة.

وبالنسبة للقرآن الكريم لا توجد فيه إشارة صريحة لفن التصوير أو الصوّر وإن كان هناك من يرى أنه يشتمل على موقفين مختلفين فيما يخص الصورة المجسمة أى التمثال. ونجد الموقف الأول فى سورة سبأ(٣٩). عند الحديث عن سيدنا سليمان وتسخيره الجن فى عمل التماثيل والقصور الشامخة والقصاع الضخمة كالحياض وقدور كبيرة ثابتات لا تتحرك لكبرها وضخامتها(٤٠). وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الموقف لا يمكن القياس عليه لأنه من المعجزات والنعم التى وهبها الله لنبيه ورسوله سليمان بن داود وغير قابلة للتكرار. أما الموقف الثانى نجده فى سورة الأنبياء(٤١). عند الحديث عن سيدنا إبراهيم واستنكاره الأوثان التى يعبدها قومه من دون الله وهى فى أشكال تماثيل منحوتة تذكرنا بتلك الأوثان التى كانت حول الكعبة بمدينة مكة(٤٢).

وأما بالنسبة للأحاديث النبوية الشريفة فنجد منها مجموعة صريحة النهى عن صناعة التماثيل وعن تصوير ما فيه روح سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم طيراً فى حين تجيز تصوير ما ليس فيه روح كالأشجار والأزهار ونحوها: وأول هذه المجموعة حديث عن ابن عباس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «**من صور صورة فى الدنيا كلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ**»(٤٣). والحديث الثانى عن

(٣٨) حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ١٠.

(٣٩) أنظر: سورة سبأ (السورة رقم ٣٤) الآيات (١٢ و١٣).

(٤٠) محمد على الصابونى: صفوة التفاسير ــ المجلد الثانى ــ ص ٥٤٨.

(٤١) أنظر: سورة الأنبياء (السورة رقم ٢١) الآيات (٥١ ــ ٥٩).

(٤٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٠.

(٤٣) أخرجه الترمذى.

رسول الله صلى الله عليه وسلم : «**إن من أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يصورون هذه الصور**»(٤٤). والحديث الثالث روى أن النبى صلى الله عليه وسلم قال : «**إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه تماثيل**» (٤٥).

كما نجد مجموعة ثانية من الأحاديث النبوية الشريفة يفهم منها الترخيص بالتصوير وأنه ليس بحرام وبخاصة الصور التى لا ظل لها كالنقوش فى الحوائط وعلى الورق والصور التى توجد فى الملابس والستور والصور الفوتوغرافية فهذه كلها جائزة (٤٦). وأول حديث ما ذكرته عائشة رضى الله عنها قالت : «دخل علىّ رسول الله صلى الله عليه وسلم وقد سترت سهوة (٤٧) لى بقرام (٤٨) فيه تماثيل فلما رآه هتكه وتلون وجهه وقال : «**يا عائشة: أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله**» . قالت عائشة فقطعناه فجعلنا منه وسادة أو وسادتين» والحديث الثانى أيضاً عن عائشة قالت : «كانت لى ستر فيه تمثال طائر وكان الداخل إذا دخل استقبله ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «**حولى هذا فإنى كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا**»(٤٩). والحديث الثالث ما رواه يسر بن سعيد عن زيد بن خالد عن أبى طلحة عن النبى صلى الله عليه وسلم قال : «**إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه الصور**». قال يسر ثم اشتكى زيد فعدناه فإذا على بابه ستر فيه صور فقلت لعبيد الله ربيب ميمونة زوج النبى صلى الله عليه وسلم : ألم يخبرنا زيد عن الصور يوم الأول ؟ فقال عبيد الله : ألم تسمعه حين قال : «**إلا رقماً فى ثوب**» (٥٠) .

ونجد مجموعة ثالثة من الأحاديث النبوية الشريفة تستثنى لعب الأطفال كالعرائس ونحوها فإنه يجوز صنعها وبيعها (٥١). وأول حديث عن عائشة قالت :

---

(٤٤) السيد سابق : فقه السنة ــ المجلد الثانى ــ جـ ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ــ ص ٥٧ .

(٤٥) السيد سابق : المرجع السابق . ص ٥٨ .

(٤٦) المرجع نفسه ص ٥٨ ــ ٥٩ .

(٤٧) الطاق يوضع فيه الشىء .

(٤٨) الستر الرقيق .

(٤٩) رواه مسلم .

(٥٠) السيد سابق : المرجع السابق . ص ٥٩ .

(٥١) المرجع نفسه ص ٥٨

كنت ألعب بالبنات [٥٢]. فربما دخل علّى رسول الله صلى الله عليه وسلم وعندى الجوارى [٥٣]. فإذا دخل خرجن وإذا خرج دخلن» [٥٤]. والحديث الثانى عن عائشة أيضاً: أن النبى صلى الله عليه وسلم قدم عليها من غزوة تبوك أو خيبر وفى سهوتها [٥٥] ستر فهبت الريح فكشفته عن بنات لعائشة لُعَب. فقال: «**ما هذا يا عائشة؟**» قالت: بناتى. ورأى بينهن فرساً له جناحان من رقاع. فقال: «**ما هذا الذى أرى وسطهن؟**» قالت: فرس. قال: «**وما هذا الذى عليه؟**» قالت: جناحان. قال: «**فرس له جناحان؟**» قالت: أما سمعت أن لسليمان خيلاً لها أجنحة. قالت: فضحك رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى بدت نواجذه» [٥٦].

مما سبق يتضح أن الأحاديث النبوية الشريفة تتدرج من الشدّة إلى التخفيف بخصوص النهى عن التصوير بحيث أمكننا تقسيمها إلى ثلاث مجموعات: الأولى تضم بعض الأحاديث التى تنهى عن التصوير وتندد بالمصورين وربما السبب الرئيسى وراء ذلك أن القوم كانوا حديثى عهد بعبادة الصور. وتضم المجموعة الثانية بعض الأحاديث التى تبيح الصورة التى لا ظل لها كالصور الجدارية والصور على الورق أو على الستور والملابس حتى أنه ذكر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم خرج ذات يوم وعليه مرط [٥٧] مرحل [٥٨] من شعر أسود وأن النبى صلـــى الله عليه وسلم كان يصلى وعليه من هذه المرحلات [٥٩]. كما تضم المجموعة الثالثة بعض الأحاديث التى تبيح صور لعب الأطفال كالعرائس ونحوها وربما كان من بين الأسباب فى ذلك إثارة غريزة الأمومة عند الشابات

---

(٥٢) البنات هى لعب الأطفال من التماثيل الصغيرة.

(٥٣) الجوارى جمع جارية وهى الشابة الصغيرة.

(٥٤) رواه البخارى وأبوداود.

(٥٥) السهوة هى الطاق أو الرف.

(٥٦) رواه أبوداود والنسائى؛ أنظر: السيد سابق: المرجع السابق. ص ٥٨.

(٥٧) المرط هو كساء من صوف أو خز كان يؤتزر به.

(٥٨) مرحل أى عليه صور رجال.

(٥٩) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. ص ١٣ — ١٤.

الصغيرات (٦٠). ويؤيد ذلك ما ذكره الطحاوى بأن التصوير كان فى البداية منهياً عنه جميعه ثم أبيح ما كان رقماً فى ثوب وأباح ما يمتهن من الصور(٦١). أى أن الإسلام قد أباح التصوير ما دام بعيداً عن الوثنية وعن شبهة منافسة الخالق وعن تثبيط الأمة عن القيام بواجبها وتحمل مسئولياتها (٦٢). وفى هذا المقام نقتبس ما ذكره المرحوم محمد عبدالعزيز مرزوق: «ومن الحق علينا أن نبرىء الدين الإسلامى من تهمة تحريم التصوير التى ألصقها به بعض المتزمتين من فقهاء المسلمين (٦٣). فالأمر الذى لا مجال للشك فيه هو أن القرآن ترك لنا أمر التصوير لنرجع فيه إلى حكم العقل وسنن التطور والرقى. وفى الحق أن الدين الذى لم يتعرض لنظام الخلافة مثلاً وهو أشد خطراً فى حياة المسلمين من التصوير بل ترك ذلك لهم يسيرون فيه على النهج الذى يتلاءم وظروفهم ويستعينون فيه بتجارب من سبقهم من الأمم لأسمى من أن يتعرض بالتحريم لأمر يتصل بسمو الحياة البشرية وتطورها. ومن ذا الذى يستطيع أن ينكر على التصوير دوره الخطير فى الحياة العلمية والشئون الاجتماعية للأفراد والجماعات» (٦٤).

ومما لا شك فيه كان لهذه الأحاديث النبوية الشريفة صدى فى نفوس المسلمين بعامة ورجال الدين والمتشددين منهم بخاصة على مر العصور الإسلامية فتأثر بذلك الفن الإسلامى وفن التصوير الإسلامى على وجه الخصوص.

أثر موقف الإسلام على فن التصوير:

كان لموقف الإسلام من التصوير ــ كما سبق شرحه ــ كبير الأثر على هذا الفن عبر العصور الإسلامية ففى المقام الأول التزم المصور فى رسم صوره وبخاصة فى المخطوطات الإسلامية بعض الأسس والقيم الجمالية منها البعد عن التجسيم وعن

---

(٦٠) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٤.

(٦١) السيد سابق: المرجع السابق. ص ٥٩.

(٦٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥.

(٦٣) راجع بحثاً للأستاذ أحمد محمد عيسى بعنوان: «الإسلام والتصوير» نشر فى مجلة الأزهر فى أعداد: رجب وشعبان وشوال من سنة (١٣٧٠هـ) وعددى صفر وجمادى الأولى من سنة (١٣٧١هـ).

(٦٤) محمد عبدالعزيز مرزوق: بين الآثار الإسلامية فى العالم. ص ٧٣ ــ ٧٤.

صدق تمثيل الطبيعة وذلك عن طريق إهمال الظل والنور وقواعد المنظور أو البعد الثالث فى رسوم صوره هذا علاوة على عدم مراعاة النسب التشريحية فى الرسوم الآدمية ورسم الحيوان والطير وبالرغم من أن هذه الخصائص الفنية فى التصوير الإسلامى تعد عيوباً بمقاييس القيم الجمالية فى العصر الحديث إلا أنها جعلته يحتل ركناً ركيناً فى تاريخ الفنون (٦٥). هذا علاوة على بعض النقاط الهامة الأخرى التى يمكن إجمالها فيما يلى:

١ــ أصبح التصوير الإسلامى مدنياً فى طابعه ينظر إليه كفن من فنون الدنيا لا كعمل من أعمال الآخرة فلم يستعمل لخدمة الدين فلم يدخل المساجد ولم يسهم فى تجميل المصاحف أو غيرها من الكتب الدينية ولم يتخذ كوسيلة للإرشاد والتهذيب وتعليم الدين (٦٦). كما كان فى الفن المانوى (٦٧). والفن المسيحى (٦٨).

٢ــ انصرف الفنانون المسلمون إلى اتقان الزخارف النباتية والهندسية والخطية فبرعوا فى الزخارف النباتية التى قوامها الفروع النباتية المتماوجة بأوراقها المكونة من مراوح نخيلية وأنصاف مراوح نخيلية فأطلق عليها الغربيون «أرابيسك» أى التوريق (٦٩). كما برعوا فى الزخارف الهندسية وأشكالها من مربع ومستطيل ودائرة ونجمة حتى استنبطوا الطبق النجمى بأضلاعه المتعددة بصورة لم تسبق فى فن من الفنون قبل الإسلام. وكذا كان للزخرفة الخطية مكانها المرموق فلقد خص الإسلام الخط برعايته لأنه وثيق الصلة بالدين أقسم به الله فى كتابه الكريم فى سورة القلم وشرفه فى سورة العلق (٧٠)، فابدع الفنان المسلم فى الزخارف الخطية واشتق عدة صور من الخط الكوفى ومن خط النسخ.

---

(٦٥) زكى محمد حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. ص ١٦.

(٦٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٨، وفنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ١٥.

(٦٧) أنظر ص ٣٨ من هذا الكتاب.

(٦٨) أنظر ص ٣٢ من هذا الكتاب.

(٦٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٤ــ ٢٥.

(٧٠) محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص ٦٥ــ ٦٦.

٣ــ تأثر المصورون أنفسهم فأصبح دورهم يأتى بعد الخطاط والمذهب إلى درجة أن الخطاط كان يقوم بنسخ المخطوط ويترك مساحات بيضاء للمصور الذى يشرع فى توضيح نصوص المخطوطات بالصور فى حدود ما يتركه له الخطاط من مساحة فى صفحات المخطوط. ومن ثم نجد أنه يندر العثور على توقيعات للمصورين فى المخطوطات الإسلامية قبل حوالى القرن (٧هـ./ ١٣م.).



الفصـــل الثانى

أصول التصوير الإسلامى :

- أصول ومصادر التصوير الإسلامى
- الميراث الحضارى والفنى
- الفن المسيحى
- الفن البيزنطى
- الفن القبطى
- الفن الساسانى
- الفن المانوى
- الفن الصينى



مما لا شك فيه أن فن التصوير الإسلامى قد اعتمد على أصول ومصادر فنية لعبت دوراً كبيراً فى تكوين نواة هذا الفن ويؤيد هذا القول تلك الأمثلة الغزيرة من التصوير الإسلامى التى ما تزال باقية حتى الآن والتى يتضح فيها بجلاء هذه الأصول أو المصادر الفنية. وتعكس هذه المصادر الأساليب الفنية لبعض الفنون القديمة التى انتشرت واستقرت فى البلاد التى فتحها المسلمون مثل سورية ومصر والعراق وإيران وأواسط آسيا. ولكن مما تجدر ملاحظته أن المسلمين ضموا إليهم هذه البلاد وكانت لديهم معرفة سابقة بفن التصوير(١). كما يقرر العالمان الألمانيان جلوك «Glück» و«ديتز» «Diez» بأن العرب لم يأتوا إلى الأقطار التى فتحوها فارغى الأيدى(٢)؛ ومن ثم فإن الفن الإسلامى بوجه عام قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب فى حين أن قوامه المادى تم صوغه فى أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة(٣). وهكذا نستخلص أن المسلمين كان لهم ميراثهم الفنى والحضارى قبل الإسلام ثم اختلط هذا الميراث بالروح الإسلامية فانطلقوا إلى الأقطار التى فتحوها بميراثهم هذا وبعد أن استقروا وركنوا إلى حياة الإستقرار اتجهوا إلى الفنون الجميلة، ففى سورية ومصر سادت الأساليب الفنية المسيحية والبيزنطية والهلينستية وأضافت مصر إلى رصيدها دون غيرها الفن القبطى كفن مصرى محلى. كما ساد فى العراق وإيران الفن الساسانى، هذا علاوة على بعض الأساليب الفنية لفنون قديمة سادت فى منطقة التركستان الصينية وأواسط

---

(١) أنظر ص   من هذا الكتاب للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع.

(٢) كريستى أ. هـ: الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها فى الفنون الأوروبية ــ فصل من كتاب تراث الإسلام ــ ترجمة زكى محمد حسن. ص ٤.

(٣) المرجع نفسه، نفس الصفحة.

آسيا . كل هذه الأساليب الفنية انصهرت فى بوتقة فن التصوير الإسلامى يشهد بذلك الصور الجدارية من العصر الأموى والعصر العباسى وكذلك صور المخطوطات المتنوعة خلال العصور الإسلامية المختلفة .

الفن المسيحى:

فى أواخر القرن الأول قبل الميلاد أوصل الأمبراطور أوكتافيوس أغسطس الفن الرومانى إلى أوج ازدهاره ليستمر هذا الفن مزدهراً بعد ذلك حتى القرن الثانى بعد الميلاد. ولكن مع مطلع القرن الرابع بعد الميلاد ازدهر الفن المسيحى ليضمحل الفن الرومانى الذى كان ينظر إليه كفنٍ من الفنون الوثنية وقتذاك (٤). ولقد قابل الرومان الدين المسيحى فى بدايته بالسخرية والإضطهاد مما دفع المسيحيين إلى ممارسة عبادتهم فى الكهوف البعيدة والسراديب الطويلة « كتاكومب » «Catacomps» التى كانوا يحفرونها وما تزال باقية حتى الآن فى ضواحى روما ونابلى وكذلك فى شمال إفريقية (٥).

ولقد سجل المسيحيون بعض الصور الجدارية بعد أن غطوا جدران هذه السراديب بطبقة من الملاط ورسموا عليها بالحبر صوراً تمثل حياة السيد المسيح والقديسين وكانت ألوانها بسيطة أهمها الأحمر والأخضر والأصفر(٦). ومما تجدر الإشارة إليه أن الفن المسيحى قد استخدم بعض الرسوم فى الصور استخداماً رمزياً مثل الحمامة والسمكة والسفينة والصياد والراعى مما يخدم العقيدة المسيحية إذ يقرر « كريستى » بأن الفن المسيحى كان فى جوهره وسيلة من وسائل التعليم الدينى وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح كما تفسرها الصور والرموز التى رسمت على نحوٍ يفهمه الأمى والمتعلم على السواء(٧). ولقد انتشرت الصور الجدارية المصنوعةً من الفسيفساء بحسب أسلوب الفن المسيحى فى بعض الأمثلة

---

(٤) كريستى أ . هـ: المرجع السابق . ص ٤ .

(٥) أبوصالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام . ص ١٧٢ــ١٧٣ .

(٦) أبوصالح الألفى : المرجع السابق . ص ١٧٢ .

(٧) كريستى أ . هـ : المرجع السابق . ص ٥ .

التى يمكن تتبعها فى كل من سورية وفلسطين يمكن إرجاعها فيما بين القرنين الثانى والسادس بعد الميلاد وبخاصة فى مدينة أنطاكية (٨).

ومما تجدر الإشارة إليه أنه كان ثمة تبادل فنى فيما بعد بين أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى وبين أسلوب المسيحيين الشرقيين من النساطرة واليعاقبة وكذلك من المسيحيين السريان (٩).

الفن البيزنطى:

يعتبر هذا الفن حلقة من حلقات الفنون الشرقية وهناك من يرى أنه يتسم بالروح الهلينية والساسانية فى علاقة وتوليفة شرقية (١٠). حيث ساد هذا الفن منطقة الشرق الأدنى. ولقد انطلق من مدينة القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية البيزنطية التى أسسها الأمبراطور قسطنطين فى سنة (٣٣٠م.) (١١). ولقد امتاز فن التصوير البيزنطى بالصور الجدارية من الفسيفساء بالألوان المتألقة وخصوصاً انتشار الألوان الذهبية البراقة ويرجع ذلك إلى رمزيتها الدينية (١٢). ويذكر من هذه الصور مثالين: أولهما صورة تمثل الأمبراطور جستنيان مع كبار مملكته. والمثال الثانى قوامه صورة تمثل الأمبراطورة تيودورا وحاشيتها من النساء. ويعتبر مؤرخو الفنون أن هاتين الصورتين من أجمل ما صنع بالفسيفساء فى الفن البيزنطى مما أضفى على كنيسة سان فيتال بمدينة رافنا بإيطاليا شهرة خاصة لإحتوائها على هاتين الصورتين (١٣). ولم يبق من الفن البيزنطى إلا بعض الصور الجدارية

---

(8) Rice D . T.. Islamic Painting. P. 2.

(٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٠ــ ٧١.

(١٠) عبد الغنى النبوى الشال: مصطلحات فى الفن والتربية الفنية. ص ٣٦.

(١١) استمرت الإمبراطورية البيزنطية من سنة (٣٣٠م.) حتى سقطت على أيدى المسلمين من الأتراك العثمانيين بعبورهم مضيق البسفور واستيلائهم على مدينة القسطنطينية (بيزنطة) فى سنة (١٤٥٣م.) وأصبحت عاصمة الأمبراطورية العثمانية تحت اسم (استانبول). لمزيد من التفاصيل أنظر: Lewis B.. Istanbul and the Civilization of the Ottoman Empire. PP. 3-5.

(١٢) عبد الغنى النبوى الشال: المرجع السابق. ص ٣٦.

(١٣) أبوصالح الألفى: المرجع السابق. ص ١٧٨.

الصغيرة بالألوان (الإفريسك) تمثل السيد المسيح وبعض القديسين تزين جدران بعض الكنائس ويلاحظ فيها الألوان المتعددة التى استخدمت فى تنفيذ رسوم هذه الصور.

وتجدر الإشارة إلى أن الأساليب الفنية للتصوير البيزنطى كانت لها أثرها الغالب فى شمالى العراق وخاصة الموصل خلال فترة الخلافة العباسية حيث ظهرت هذه الأساليب الفنية فى الأعمال العلمية الموسوعية المزوقة بالصور من أصول يونانية فى الطب والفلك والتنجيم والبيطرة والنبات وخواص العقاقير(١٤).

الفن الهلينستى:

يمكن تعريف هذا الفن بأنه انصهار الفن الإغريقى «الهلينى» فى بوتقة الفنون القديمة التى كانت سائدة لدى الأمم الشرقية بعد فتوحات الإسكندر الأكبر المقدونى مثل مصر وبلاد مابين النهرين وبلاد فارس(١٥). ولقد تمثل فن التصوير فى تلك الصور الجدارية التى كانت تزين المبانى وظهرت فيها محاولات استخدام الظل لتجسيم الرسوم الآدمية لتحاكى الطبيعة(١٦). وعلاوة على ذلك ظهرت محاولات أخرى للتعبير عن البعد الثالث أو العمق عن طريق وضع الأشخاص المرسومين فى الصورة فوق بعضهم فى صفوف(١٧). كما أن الألوان التى استخدمت فى فسيفساء التصوير الهلينستى من عدة ألوان(١٨). ولقد استمر تسرب الذوق الهلينى الزخرفى إلى عالم الإسلام من المدن الكبرى بسورية مثل أنطاكية فكان السمة الأساسية لصور المخطوطات الإسلامية المرسومة بحسب المدرسة العربية فى بغداد(١٩).

الفن القبطى:

يعتبر هذا الفن أحد أفرع الفنون المسيحية الشرقية التى تطورت من الفن الهلينستى المتأثر بفنون الشرق مع الخضوع فى معظم أساليبه وعناصره الفنية

---

(١٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٠.

(١٥) عبد الغنى النبوى الشال: المرجع السابق. ص ١٤١.

(١٦) ديماند م. س.: الفنون الإسلامية. ترجمة أحمد عيسى. ص ٢٦ — ٢٧.

(١٧) أبوصالح الألفى: المرجع السابق. ص ١٢٤.

(١٨) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٢٧.

(١٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٩.

لظروف البيئة المحلية المصرية وتقاليدها كما سيتضح فى السطور التالية ويمثل فن التصوير جانباً هاماً من جوانب هذا الفن (٢٠). وعلاوة على شخصيته الواضحة المميزة له نجد أن فترة ازدهاره يمكن إرجاعها فيما بين القرنين الخامس والسابع بعد الميلاد (٢١). مع ملاحظة أنه مر بمراحل فنية كانت آخرها المرحلة التى انتهت بالفتح الإسلامى لمصر. ولقد كان من نتيجة خلو الكنائس المصرية تقريباً من المنحوتات كاملة التجسيم أن زادت العناية بفن التصوير القبطى وبخاصة الصور الجدارية بالألوان «الإفريسك» التى تمثل موضوعات للسيد المسيح والسيدة العذراء والقديسين (٢٢).

ولقد امتاز التصوير فى الفن القبطى أيضاً بخصائص فنية من أهمها الرمزية والبعد عن الواقع مما أدى إلى سيادة الطابعة الزخرفى فى رسومه وكثرة استخدام الوحدات الزخرفية وتنوعها التى من بينها رسم الخطوط المتقاطعة والمتشابكة وتحديد الأشكال بخطوط قوية واضحة واستعمال الألوان المشبعة الزاهية غير الطبيعية (٢٣). مما أدى إلى اقتباس الفن الإسلامى بعض هذه الأساليب والعناصر الفنية القبطية فى القرون الأولى التى تبعت فتح المسلمين لمصر. كما نجد أن المصور القبطى قد انتقى صوراً تمثل موضوعات مختلفة مستمدة من الحياة المصرية أو من الديانة المسيحية مثل القصص المسيحى وبعض الرسوم التى تبرز جانب الطرافة والمرح الذى قد ينسى الناظر المدقق فيها مآسى القديسين وتفانيهم فى سبيل العبادة والإيمان (٢٤). ومثال ذلك صورة جدارية بالإلوان «الإفريسك» تمثل مجموعة من الفئران تقدم الهدايا إلى قط عثر عليها ببلدة باويط من القرن الخامس أو السادس بعد الميلاد وهى محفوظة بمتحف الفن القبطى بالقاهرة (٢٥).

ويضاف إلى خصائص التصوير القبطى البساطة وتعدد الألوان الزاهية المشبعة وبخاصة فى المرحلة المتأخرة من مراحل الفن القبطى السابقة على دخول الإسلام

---

(٢٠) حسن الباشا : فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ٢٥.

(٢١) أبوصالح الألفى : المرجع السابق. ص ١٨٠.

(٢٢) المرجع نفسه. ص ١٨١.

(٢٣) حسن الباشا : المرجع السابق. ص ٢٦.

(٢٤) سعد الخادم : تصويرنا الشعبى خلال العصور. ص ٣١.

(٢٥) باهور لبيب : اللوحات المصورة بالمتحف القبطى (الايقونات). القاهرة ١٩٦٥ (شكل رقم ١).

مصر[٢٦]. وعلاوة على ذلك فقد ظهرت فى رسوم الأشخاص الملامح المصرية من العيون الواسعة التى يطلق عليها «اللوزية الشكل» أو عيون البحر الأبيض المتوسط وكذلك الأنف المستقيم ولون البشرة مما يؤكد على انتماء التصوير القبطى للبيئة المصرية وتعبيره عنها[٢٧]. بالرغم من اعتماده على بعض الأساليب الفنية المترسبة من فنون قديمة ساعدت فى تكوينه من فرعونية أى مصرية قديمة أو يونانية أو رومانية[٢٨]. وما تزال نماذج كثيرة باقية فى الكنائس والأديرة بالواحات الخارجة والفيوم بمصر[٢٩]. ومثال ذلك قصة آدم وحواء فى صورة جدارية بالإفريسك عثر عليها ببلدة أم البريجـــات بالفيوم من القرن العاشر بعد الميلاد وتشاهد السيدة حواء رسمت عيناها واسعتين (العينان اللوزيتان) وتفتح يديها بكامل الكفتين علامة للتسليم[٣٠].

والحق أن التصوير عرف سبيله إلى تزويق المخطوطات فوصلتنا أمثلة من زخرفة الصفحة كلها بالصور التى تضم رسم الصليب بحجم كبير يحف به من الجوانب الأربعة بين الأذرع صورة ديكين فى أسفل وأرنبين فى أعلى ويخرج من الصليب أربع ورقات نباتية محورة يتصل طرفها بمنقار الديك أو بفم الأرنب ويحتفظ متحف الفن القبطى بهذا النموذج الفريد[٣١].

الفن الساسانى:

استطاع أردشير بن بابك أن يؤسس أسرة ساسانية حكمت إيران منذ سنة (٢٢٤م.) حتى الفتح الإسلامى فى سنة (٢١هـ. / ٦٤١م.)[٣٢]. ويرجع إلى هذه الأسرة الساسانية الفضل فى العودة بإيران إلى مجدها الأول وبداية عهد احياء قومى زاهر يمتاز بالفخامة والأبهة والجلال بعد أن استطاعت العبقرية الإيرانية

---

(٢٦) ديماند م.س.: المرجع السابق ص ٢٧؛ حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٦.

(٢٧) مراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطى. ص ١٣٤.

(٢٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٦.

(٢٩) أبوصالح الألفى: المرجع السابق. ص ١٨١.

(٣٠) باهور لبيب: المرجع السابق (شكل رقم ٢).

(٣١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٢.

(32) Bosworth C. E., Islamic Dynasties. P. 3.

أن تدخل عليه من العناصر الهلينية التى كانت سائدة منذ فتوح الاسكندر ومما استعارته بعدئذ من أواسط آسيا مما أكسبه تلك الفخامة والأبهة (٣٣). ولقد برع المصورون الساسانيون فى تصوير ورسم الصور الجدارية بالألوان الإفريسك وكذلك بالفسيفساء حيث كانت أغلب القصور الساسانية فى إيران والعراق وبخاصة فى مدينة المدائن (طيسفون) كانت تكسى جدرانها بالجص وترسم عليها هذه الصور التى كان المؤرخون اليونانيون يذكرونها ويصفوا جمالها (٣٤).

ولقد سجلت هذه الصور الجدارية أمجاد الجيوش الساسانية ضد العدو التقليدى لهم من الرومان والبيزنطيين ومثال ذلك صور تمثل انتصارات ملوك الفرس فى إيوان كسرى أنو شيروان فى سنة (٥٣٨م.) (٣٥). وكذلك صور تمثل اكزركسيس وهو يهزم الأعداء. ولقد استهوت هذه الموضوعات الفنان الساسانى إذ نجده ينقشها على سفح الجبل على مقربة من مدينة پرسپوليس (اصطخر حالياً) ومثال ذلك نقش يمثل الملك الساسانى شابور الأول وأمامه يقف الامبراطور الرومانى فاليران فى وضع يدل على الهزيمة والإنكسار(٣٦). مما يؤكد على الفكرة القائلة بأن ملوك الدولة الساسانية كانوا أبطال الدفاع عن إيران والحضارة الإيرانية ضد الرومان ثم الإغريق من بعدهم فى الغرب وضد القبائل المغولية التركية فى الشرق (٣٧).

وأما من حيث الديانة فلقد اتخذت الدولة الساسانية من العقيدة الزرادشتية الدين الرسمى للدولة ولكن مع نهاية القرن الثالث الميلادى اعتنق الملك هرمز الأول (٢٧٢ــ ٢٧٣م.) العقيدة المانوية التى انتشرت فى الشرق وفى شمال أفريقية وفى جنوب أوروبا انتشاراً واسعاً (٣٨).

---

(٣٣) كريستى أ. هـ. : المرجع السابق. ص ٤.

(٣٤) أبوصالح الألفى : المرجع السابق. ص ١٦٩.

(٣٥) ثروت عكاشة : المرجع السابق. ص ٧٤.

(٣٦) أبوصالح الألفى : المرجع السابق. ص ١٦٩.

(٣٧) زكى حسن : المرجع السابق. ص ٥.

(38) Kühnel E., Miniaturmalerei im islamischen Orient. P. 18.;

الفن المانوى:

يعتبر أحد المصادر الفنية التى كان لها تأثير على فن التصوير الإسلامى وهو مرتبط بالعقيدة المانوية التى تنسب إلى المصـلح الفارسى «مانى» الذى عاش فى إيران خلال القرن الثالث الميلادى ولقد عانى الكثير هو وأتباعه من اضطهاد الساسانيين المؤمنين بعقيدة زرداشت حتى اعتنق الملك هرمز الأول العقيدة المانوية (٣٩). ولأن مانى نفسه كان مصوراً ماهراً رسم صوراً ملونة يوضح بها مبادئه وفلسفته مما أدى إلى استخدام الرسوم المصغرة فى تزيين الكتب الدينية للتبشير والدعوة بل إن تعاليم مانى تعد ذلك من خير الوسائل فى نشر الدعوة المانوية (٤٠). ويمكن القول بأن أتباع مانى كونوا مدرسة من المصورين أقبل أفرادها على العمل لدى المسلمين حين يطلبون إليهم ذلك واستلفتت زخارف جلود كتبهم الدينية واستخدام الذهب والفضة رعاة الفنون من المسلمين (٤١). يشهد بذلك ماذكره المعاصرون من المؤرخين أن بغداد شاهدت سنة (٣١١هـ./ ٩٢٣م.) حادثة إحراق ماوصلت إليه أيدى جنود الخليفة العباسى من كتب مانوية مزوقة بالصور حتى سال الذهب والفضة منها جداول منسابة (٤٢). ومما يذكر أن بعض الأساليب الفنية المانوية قد ظهرت فيما بعد فى صور المدرسة العربية من القرن (٧هـ./ ١٣م.) وكذلك فى صور المدرسة المغولية فى التصوير الإسلامى بإيران من القرن (٨هـ./ ١٤م.)(٤٣).

ولقد قام العالمان الألمانيان (فون لوكوك) «Von Le Coq» وجرينڤيدل «Grünwedel» بحفائر أثرية فى منطقة طرفان بصحراء جوبى من أعمال التركستان الصينية والتى كانت فيما بين سنة (١٤٣هـ./ ٧٦٠م.) وسنة (٢٢٦هـ./ ٨٤٠م.) مقراً لحكومة تركية الجنس تعتنق العقيدة المانوية هى امبراطورية الأويغور(٤٤). ولقد أسفرت هذه الحفائر عن العثور على بعض صور

---

(39) Blochet E., Musulman Painting. P. 5.:

(٤٠) وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٢ ـ ٧٣.

(41) Blochet I., Op. Cit., P. 5.

(٤٢) ديماند م. س.: المرجع السابق ص ٤١؛ وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٣.

(٤٣) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٤١.

(44) Kühnel E., Op. Cit., P. 18.; Blechet E., Op. Cit., P. 5.

المخطوطات وبقايا صور جدارية ترجع إلى حوالى القرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد (٤٥). وتظهر هذه الرسوم فى تلوينها وتصميمها استمرار الأساليب الفنية المانوية فى أعمال المصورين الفرس بإيران فى العصور التالية مما يرجح أن بعض المصورين المانويين الذين آثروا البقاء فى الأراضى الخاضعة للحكم الإسلامى قد قدموا خبراتهم الفنية فى خدمة الحكام المسلمين وقتذاك (٤٦).

والحق أن منطقة أواسط آسيا شهدت بعض المدن فيها مثل كوتشا وقيزيل أساليب فنية نقلها الأتراك الأويغور إلى الممالك الإسلامية فى ذلك الوقت حوالى القرن (٣هـ./٩م.)حتى أنها امتدت إلى الصور الجدارية فى سامراء خلال العصر العباسى وبخاصة التى تزين جناح الحريم بالجوسق الخاقانى (٤٧) ثم انتقلت إلى مصر فى عهد الفاطميين وبخاصة فى بعض الصور الجدارية من حمام فاطمى (٤٨). ويذكر أنه من أهم سمات هذا التأثير ملامح الوجوه فى الصور مثل استدارة الوجه والعيون الضيقة المنحرفة ذات الإنسان الكبير والأنف المستقيم والفم الدقيق وكذلك فى طريقة تصفيف الشعر أو خصل تنسدل على الجبهة (٤٩) وهى تسريحة غريبة يمكن مشاهدتها فى بعض رسوم الأشخاص على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى. ولقد عثر على صور فى أفغانستان منقوشة على صخور باميان «Bamiyan» يتضح من دراستها ظهور عناصر فنية هندية ويونانية قديمة إلى جانب ظهور عناصر فنية ساسانية تتجلى فى رسوم بعض الملوك المنقوشة على هذه الصخور (٥٠).

الفن الصينى:

عرف المسلمون قدر الفن الصينى إذ نجد المصادر التاريخية تشيد بمهارة ودقة المصورين الصينيين فى رسم الأشخاص واظهار تعبيراتهم المختلفة من حزن وسرور.

---

(٤٥) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٤١.

(٤٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٣.

(47) Blochet E., Op. Cit., P. 20.

(٤٨) انظر ص ٧١ من هذا الكتاب.

(٤٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٨.

(٥٠) قام بدراسة هذه الصور الأستاذ جودارد (A.Godard) والسيدة قرينته أثناء البعثة الأثرية فى افغانستان. أنظر:
زكى حسن: المرجع السابق. ص ١٧.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الفن الصينى قديم جداً نشأ فى وديان الأنهار العظيمة ولقد عبد الصينيون الأوائل مظاهر الطبيعة ولكنهم اعتنقوا العقيدة الكونفوشية فى القرن السادس قبل الميلاد (٥١). والحق أن الفن الصينى قد انتشر فى كل البلاد المتاخمة لحدود الصين وامتزج مع الأساليب الفنية فى الأراضى الواقعة بين الحدود الشرقية للمالك الإسلامية وامبراطورية الصين مما يرجح بوجود فن للتصوير نشأ خلال عدة قرون فى هذه المناطق شارك فيه العديد من المصورين الذين ينتمون إلى الفنون البوذية والمانوية والمسيحية وكذلك الهلينية القادمة من الكنائس الشرقية وهى الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى أواسط آسيا فى العصور الوسطى (٥٢).

ومن أهم أشكال التصوير الصينى الجدارية التى تتمثل فى مجموعات كبيرة من الزخارف الحائطية تتميز بالعظمة والضخامة والتحكم فى الفرشاة فى رسم خطوط لينة ذات دلالات فنية وتعبيرية عالية تنفذ إلى باطن الأشياء وكذلك من أشكال التصوير الصينى الصور المعلقة ــ أى المرسومة على ملفات ــ واللوحات والصور المحفوظة فى ألبومات (٥٣). ومن حيث الرسوم التى تميز بها الفن الصينى رسوم الحيوانات الخرافية كالتنين والعنقاء وغيرها مما ظهرت فى التصوير والفنون الإسلامية فيما بعد (٥٤). ولعل من أهم النتائج الثقافية والحضارية لاحتكاك المسلمين بالأقطار التى فتحوها حتى أطراف الصين معرفتهم صناعة الورق إذ يقال أن أهالى مدينة سمرقند تعلموها لأول مرة فى التاريخ الإسلامى فى حوالى النصف الثانى من القرن (٢هـ./ ٨م.) (٥٥) على يد أسير حرب من الصين جاء به حاكم المدينة زياد بن صالح المتوفى سنة (١٣٥هـ./ ٧٥٢م.) (٥٦).

---

(٥١) أبوصالح الألفى: المرجع السابق. ص ١٥٥ ــ ١٥٦.

(٥٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٨.

(٥٣) أبوصالح الألفى: المرجع السابق. ص ١٥٩ ــ ١٦٠.

(٥٤) أنظر ص   من هذا الكتاب.

(٥٥) لا شك أن معرفة المسلمين صناعة الورق ساعدت على ازدهار فن التصوير الإسلامى وبخاصة نسخ وتزويق المخطوطات الإسلامية فى شتى فروع العلوم.

(٥٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٧.

من هذا العرض الموجز لأهم الفنون القديمة التى كانت سائدة فى الأقطار التى فتحها المسلمون كمصادر أو أصول فنية اعتمد عليها فن التصوير الإسلامى فى تكوين شخصيته الفنية المميزة الواضحة بعد أن صهرها فى بوتقة واحدة بحيث لم يعمد المسلمون إلى تنمية أساليب فنية من أحد الفنون القديمة بعينها فى التصوير وإن كان قد حدث فى العصر الأموى أن زاد استخدام العناصر الفنية البيزنطية أو الهلينستية فذلك مرجعه إلى أن عاصمة الأمويين دمشق كان يسودها الأساليب الفنية من هذين الفنين قبيل الفتح الإسلامى. وكذلك الأمر بالنسبة للعصر العباسى الذى قام على أكتاف المسلمين الفرس فكان أن زاد استخدام العناصر الفنية الساسانية فى الفنون الإسلامية وقتذاك. وسيتضح ذلك جلياً عند استعراض أهم النماذج من الصور الجدارية الإسلامية الباقية من العصرين الأموى والعباسى فى الفصل التالى. ثم بعد ذلك ستظهر بعض الأساليب الفنية فى صور المخطوطات الإسلامية التى تنتمى إلى المدرسة العربية أولى مدارس التصوير الإسلامى وغيرها من المدارس التصويرية التى ظهرت أساليبها الفنية سواء فى إيران أو فى تركيا أو فى الهند.



الفصـــــل الثالث

الصور الجدارية الإسلامية :

- تعريف التصوير الجدارى .
- الصور الجدارية بالفسيفساء .
- الصور الجدارية بالفريسكو.



يطلق على التصوير الجدارى المصطلح الفنى «Mural- Painting» ويقصد به التصوير الذى يطبق على الجدران والسقوف بأية وسيلة مستخدمة كالفرسكو أو الموزايكو أو الزيت أو غيرها (١). وبالنسبة للصور الجدارية الإسلامية الباقية وهى موضوع هذا الفصل فلقد استخدم نوعين فى تنفيذها هما : النوع الأول ويطلق عليه التصوير الجصى بالألوان المائية أو مصطلح الفرسكو أو الإفريسك «Fresco» (٢). وهو أسلوب من أساليب التصوير على المصيص (الجص) وتنفذ الألوان عليه أحياناً وهو رطب أى قبل تفاعله الكيميائى وجفافه وأحياناً أخرى تتم الألوان عليه وهو فى حالة الجفاف التام وتستخدم لذلك ألوان مائية جيرية وهو الأسلوب الذى استخدمه الفنان المصرى القديم فى تنفيذ رسومه على جدران مقابره ومعابده على الجص الجاف (٣).

ويضم النوع الثانى من الصور الجدارية تلك الصور المنفذة بطريقة الفسيفساء أو الموزايكو «Mosaic» التى قوامها تصميمات فنية مبنية على قطع صغيرة أو فصوص ذات ألوان متعددة تصاغ على حسب التصميم وتطبق إما على الأرضيات أو الجدران فى لوحات مستقلة وقد تكون هذه القطع من الأحجار أو الرخام أو

---

(١) جاءت كلمة Murus من كلمة لاتينية Mural تعنى الحائط كما يطلق أيضاً على الصور الجدارية فى اللغة الانجليزية Wall - Painting عبدالغنى النبوى الشال : المرجع السابق. ص ١٨٨.

(٢) كلمة فريسكو Fresco كلمة إيطالية تعنى «رطب» عبدالغنى الشال : المرجع السابق. ص ١٢٣ ؛ وحسن الباشا : التصوير فى العصور الوسطى. ص ٤٩.

(٣) عبد الغنى الشال : المرجع السابق. ص ١٢٣.

الخزف أو الصدف أو الزجاج وتلصق بعضها إلى جانب بعض على طبقة من الجص أو الملاط بحيث تؤلف زخارف وصوراً (٤). وقد برع الرومان فى هذا الفن وتبعهم المسيحيون الأوائل الذين استخدموا الزجاج بألوانه البراقة وحبهم للون الذهبى لقدسيته فى عقيدتهم (٥). ثم استخدم الفنانون المسلمون هذا النوع من التصوير الجدارى.

أولاً: الصور الجدارية بالفسيفساء:

اعتماداً على ما وصلنا من آثار إسلامية باقية حتى الآن يمكن الاستنتاج بأن المسلمين عرفوا هذا النوع من الصور الجدارية مع بداية العصر الأموى ويمكن أيضاً تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول قوامه مجموعة من الصور الفسيفسائية تزين منشآت دينية مثل قبة الصخرة والجامع الأموى بدمشق. وأما القسم الثانى فهو يشتمل على مجموعة من الصور الفسيفسائية التى تزين منشآت مدنية مثل قصر خربة المفجر من عهد هشام بن عبدالملك (١٠٥ــ ١٢٥هـ./ ٧٢٤ــ ٧٤٣م.) (٦).

القســم الأول:

صور فسيفسائية تزين منشآت دينية:

تعتبر هذه الصور الجدارية الفسيفسائية التى تزين منشآت دينية إسلامية من أقدم الصور الإسلامية من هذا النوع فى العصر الأموى ومن أهم الأمثلة الباقية من هذه الصور الجدارية الفسيفسائية تزين ثلاث منشآت دينية هى: قبة الصخرة والجامع الأموى وقبة الظاهر بيبرس بدمشق.

الصور الفسيفسائية بقبة الصخرة:

تعتبر قبة الصخرة التى أنشأها عبدالملك بن مروان (٧) فى سنة (٧٢هـ./

(٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٢.

(٥) عبدالغنى الشال: المرجع السابق. ص ١٨٦.

(٦) حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ٢٢.

(٧) يذكر اليعقوبى أن الخليفة عبدالملك بن مروان أمر بإنشاء القبة فوق الصخرة المقدسة التى يقال أن النبى صلى الله عليه وسلم وضع قدمه عليها عندما عرج إلى السماء لكى تكون بديلاً عن الكعبة التى يحتمى فيها عبدالله بن زبير أثناء ثورته على بنى أمية. أما المقدسى فيذكر أن الدافع وراء =

٦٩١ ـــ ٦٩٢م.)(٨) من أولى المنشآت الإسلامية فى بلاد الشام ولم تكن مسجداً بالمعنى المعروف بل قبة كما نقش على إفريزها واستعملت للصلاة ولكن دون أن يكون لها مئذنة(٩). ومن حيث الصور الفسيفسائية فيلاحظ أن الفسيفساء كانت تغطى البناء كله من الداخل بما فى ذلك منطقة القبة أو رقبتها من الداخل والخارج كما كانت تكسو أرضية المبنى أيضاً(١٠). ويذكر أن جدران المثمن الخارجى بقبة الصخرة كانت تكسى فى الأصل عند الإنشاء بالصور الفسيفسائية من الخارج ولكنها تساقطت وأعيد تزيين الجدران من الخارج ببلاطات من الخزف وذلك فى وقت متأخر(١١). وهذه الفسيفساء قوامها فصوص صغيرة أو مكعبات رقيقة من الزجاج ومن الحجر ومن صفائح من الصدف روعى فى لصقها على طبقة من الجص أن تكون مسطحة وفى وضع أفقى فى حين ألصقت الفصوص المذهبة لصقاً غير منظم وكذلك الفصوص المفضضة هذا علاوة على أنها ألصقت بميل حتى تعكس الضوء ويزداد بريقها(١٢). ومن حيث العناصر الزخرفية التى استخدمت فى صور فسيفساء قبة الصخرة فهى جميعها زخارف نباتية متنوعة تنوعاً كبيراً ما بين أوراق وأشجار وزهور تنطلق من مزهريات أو تتماوج وتنثنى فى فروع وتفريعات للمراوح النخيلية أو سيقان العنب وورق العنب ونبات الاكانتس (شوكة اليهود)(١٣). ومن أهم الألوان فى تنفيذ هذه الزخارف النباتية

بناء قبة الصخرة وتزيينها بالصور الفسيفسائية ذات الألوان العديدة البراقة أن يكون للمسلمين بناء يضاهى فى عظمته وفخامته كنيسة القيامة وغيرها من المنشآت المسيحية فى سورية. أنظر: كريزويل ك.: الآثار الإسلامية الأولى. ترجمة عبدالهادى عبلة وتعليق أحمد غسان سبانو. (دار قتيبة ـــ دمشق ١٩٨٤.) ص ٣٤.

(٨) نقش تاريخ الانتهاء من انشاء قبة الصخرة على المثمن من الداخل فى نص بالخط الكوفى.

(٩) عفيف بهنسى: الشام لمحات آثارية وفنية (بغداد ـــ ١٩٨٠م). ص ١٣٧.

(١٠) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. ص ٢٤.

(١١) Rice D. T., Op. Cit., P. 8. يذكر أن هذه البلاطات الخزفية ترجع إلى الأتراك العثمانيين وبخاصة فى عهد السلطان سليمان (٩٥٨هـ./ ١٥٥٢م.) أنظر: كرزويل ك.: المرجع السابق. ص ٥٠ ـــ ٥١.

(١٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٤ ـــ ٢٥.

(13) Ettinghausen R., Die arabische Malerei. P. 20.

الأخضر والأزرق بدرجات مختلفة والأحمر والفضى والرمادى والبنفسجى والبنى والأسود والأبيض إلى جانب استخدام اللون الذهبى للخلفية وأحياناً لإبراز بعض العناصر وإظهارها كرسوم الفاكهة (١٤).

ومن حيث الأسلوب الفنى للزخارف المتنوعة لفسيفساء قبة الصخرة يجدر بنا أن نشير إلى وصف «بانتاليو دافيرو (١٥٥٢م.)» فيقول عنها «فسيفساء غنية جداً بالتصاميم الكثيرة من الأغصان والورود والأزهار الجميلة الأخرى» (١٥). ويلاحظ أن العديد من هذه الزخارف النباتية رسمت بحيث تصبح أقرب إلى صورة طبيعية منها إلى وحدة زخرفية ومن هنا دخلت هذه الرسوم فى باب التصوير (١٦). ومثال ذلك رسم نخلة تعصف بها الرياح وعلى جانبيها نجد رسم شجرة صغيرة وهذه الصورة جاءت متفوقة جداً على النماذج الفسيفسائية البائسة فى راڤينا هذا علاوة على أن هذه الصورة تضع لنا المبدأ الأساسى للفن الإسلامى وهو التوازن للفراغ (١٧). وتوجد هذه الصورة على الجانب الأيمن الداخلى من أحد أكتاف المثمن الأوسط (١٨). وتتكرر صورة الشجرة وعلى جانبيها رسم نخلة صغيرة على الجانب الأيسر الداخلى من أحد أكتاف المثمن الأوسط أيضاً (١٩). والحق أن الفنان أو مجموعة الفنانين الذين قاموا بإنجاز هذا العمل الكبير قد نجحوا فى رسم صور فسيفسائية صممت بحيث توافق المساحات المعمارية فى داخل قبة الصخرة ومن هنا صارت تنسجم مع التصميم المعمارى وتؤلف وحدة مع البناء (٢٠). ومن ثم نجد أن الفنان شكل تصميماته الزخرفية بحيث يملأ المساحات فى البوائك حيث كوشات العقود المثلثة الشكل تقريباً فوق تيجان الأعمدة والدعامات بشجرة خيالية وتمتد يمنة ويسرة حسب اتساع السطح وتعطى مايشبه

---

(١٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٥.

(١٥) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص٥٣.

(١٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٦.

(١٧) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص٥٣.

(18) Creswell K. A. C., Early Moslem Architecture. Vol. 1. Plate. 10. C.

(19) Ibid. Plate. 10. B.

(٢٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٥.

عنصر الشمعدان على حد تعبير «سترزيفوفسكى» وقد لبّس رسم الشمعدان بالجوهرات والعقود والجامات وأحياناً بعناقيد العنب(٢١). مما يعطى انطباعاً بالأسلوب الزخرفى الذى يسود رسوم هذه الصور الفسيفسائية وكذلك الثراء الذى يعكس حرص راعى الفن الذى أنفق على هذا العمل الضخم وهو الخليفة نفسه وهو الأمر الذى يؤكد ما ذكره المقدسى عن الغرض من وراء إنشاء وتزيين قبة الصخرة ببيت المقدس(٢٢).

ومن حيث التأثيرات الفنية التى تظهر فى فسيفساء قبة الصخرة نجد أنها تجمع بين الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية(٢٣) غير أنه يلاحظ غلبة الأساليب البيزنطية وذلك لموقع قبة الصخرة فى منطقة الشام حيث السيادة للأساليب الفنية البيزنطية والهلينستية. وتتضح فى رسوم النخيل والأشجار وشجيرات الفاكهة الأساليب الفنية البيزنطية. فى حين نرى رسوم أوراق الأكانتس (شوكة اليهود) وأوراق وفروع العنب تعكس الأساليب الفنية الهلينستية السائدة فى منطقة الشام. وكذلك بالنسبة لرسوم قرون الرخاء(٢٤). وأما عن التأثيرات الفنية الساسانية فيمكن مشاهدتها فى أسلوب رسم بعض العناصر الزخرفية مثل الأشكال المجنحة والشجيرات المحورة أو أشكال المزهريات (فازات تخرج منها الزهور). ومما تجدر الإشارة إليه ذلك الأسلوب الفنى المؤثر فـــى تجميع مجموعة من العناصر الزخرفية المختلفة مثل المزهريات والسلال والزهور وكيزان الصنوبر ورسوم الفاكهة المتنوعة وأشكال الجوهرات كل هذه الزخارف نفذت فى الصور الفسيفسائية بقبة الصخرة لتمثل وحدة فنية مميزة تمثل أبرز إسهامات العصر الأموى للفن الإسلامى المبكر(٢٥).

والحق أن فسيفساء قبة الصخرة تبقى على مر الزمان من أهم آثار التصوير والزخرفة الإسلامية فى بدايتها نظراً لأنها من أقدم الصور الجدارية الفسيفسائية

---

(٢١) كرزويلك.: المرجع السابق. ص ٥٢.

(٢٢) انظر ص ٤٦ وهامش (٧) من هذا الكتاب.

(23) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 20.

(24) Rice D . T., Op. Cit., P. 9.

(25) Rice D . T., Op. Cit., PP. 9 - 12.

الباقية حتى الآن. ومن ثم يصبح من المؤكد أن فنانين من أهل الشام قاموا بتنفيذ هذه الصور الفسيفسائية ممن برعوا فى هذا المجال(٢٦). ويؤيد ذلك ما ذكرته السيدة «ڤان برشيم» «Van Berchem» إذ تقول: «إننى أعتقد جازمة أن العرب اعتمدوا على عمال الفسيفساء المحليين فى الشام»(٢٧).

ومما يذكر أن المسجد الأقصى بجوار قبة الصخرة حينما أجريت فيه بعض الإصلاحات فى عهد الخليفة الظاهر الفاطمى سنة (٤٢٦هـ./ ١٠٣٥م.) زينت جدرانه بفسيفساء شبيهة فى عناصرها الزخرفية بفسيفساء قبة الصخرة(٢٨).

الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى بدمشق:

ازداد عدد المسلمين كثيراً فى عهد الخليفة الوليد ابن عبدالملك مما جعل أول أعماله بناء مسجد جامع هو الجامع الأموى بدمشق(٢٩). ورغم أن حجر الأساس فُقِدَ إلا أن المسعودى سجل لنا أن بداية انشاء الجامع كانت فى سنة (٨٧هـ./ ٦٠٧م.) فــى حين سجل لنا ابن شاكر بأن العمل انتهى فى سنة ٩٦هـ./ ٧١٥م.) أى فى السنة التى مات فيها الوليد(٣٠). ومن حيث الصور الفسيفسائية التى تزيّن جدران هذا الجامع فهى ترجع إلى هذا العصر نفسه ويؤكد ذلك ما ورد فى المصادر التاريخية العربية فى وصف رسومها عبارة عن صور أشجار وأمصار بحيث تمثل صفات البلاد والقرى وما فيها من العجائب وأن الكعبة صورت فوق المحراب(٣١). والحق أنه يعود الفضل إلى العالم «دى لورى» «De Lorey» فى

(٢٦) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص١٧٦.

(27) Creswell K. A. C., Op. Cit., P. 155.
(28) Rice D. T., Op. Cit., P. 12.

(٢٩) تجدر الإشارة إلى أنه كان يوجد فى موقع المسجد الجامع معبداً وثنياً يعود إلى حوالى القرن الأول الميلادى. وفى عهد ثيودوسيوس (٣٧٩ــ ٣٩٥م.) توقفت الطقوس الوثنية وسادت المسيحية أى أنه حوّل المعبد إلى كنيسة مسيحية ولقد سجّلت ثلاثة نصوص لا يزال أحدها موجوداً حتى الآن فوق عتبة نافذة المدخل المركزى. أنظر: كرزويل ك.: المرجع السابق. ص ٧٤ــ ٧٥.

(٣٠) المرجع نفسه. ص٦٩.

(٣١) ورد ذكر بعض الأخبار التى وردت فى وصف الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى نقلاً عن المصادر التاريخية العربية فى كتاب أستاذنا الدكتور حسن الباشا، أنظر: حسن الباشا: المرجع السابق. ص٣٠ــ ٣١.

اكتشاف الجزء الهام من الفسيفساء القديمة التى ترجع إلى العصر الأموى بعد أن كسى بطبقة من الملاط حجبته عن الأنظار حتى اكتشاف هذا العالم الكبير لها فى سنة (١٩٢٧م) (٣٢). وعن طريقة تنفيذ فسيفساء الجامع الأموى فمن الراجع أنه قد رسمت المناظر أولاً بالطلاء على الجص قبل لصق قطع أو فصوص الفسيفساء يرجح أيضاً أن الطريقة نفسها قد استخدمت فى فسيفساء قبة الصخرة (٣٣).

ومن حيث الزخارف الفنية نجد أنها تتألف من موضوعات مختلفة ذات خيال أسطورى وتكوينات فنية جميلة رائعة مبهرة بأشجارها ورسوم القرى والمنازل ورسم النهر الذى ربما كان نهر بردى ذاته (٣٤). وأيضاً توجد زخارف نباتية ورسوم أشجار مشابهة لزخارف فسيفساء قبة الصخرة إلى حد كبير. ولكن من أهم وأروع الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى ذلك الجزء الذى يعرف باسم «مصورة نهر بردى» وتمتد علـــى الجدران مسافة طولها ٣٤,٥٠ متراً وارتفاعها أكثر من ٧ أمتار وهو الجزء الذى اكتشفه العالم «دى لورى» وذلك لأن هذه المصورة يمتد بعرضها نهر يشبه فى بعض تفاصيله نهر بردى الذى يجرى فى مدينة دمشق عاصمة الخلافة الأموية، وتدين دمشق لهذا النهر بخصبها وحدائقها الغناء وبغوطتها البهيجة وبمناظرها الطبيعية الساحرة (٣٥). ومن أهم الألوان المستخدمة فى تنفيذ رسوم هذه الصور الفسيفسائية اللون الأزرق بدرجاته للتعبير عن المياه والسماء واللون الأخضر للتعبير عن الزخارف النباتية وقمم الأشجار فى حين رسمت الثمار والأزهار باللون الأصفر أو الوردى هذا علاوة على اللون الذهبى واللون الفضى واللون البنفسجى (٣٦).

ومن حيث الأساليب الفنية التى تعكسها الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى يظهر بوضوح تأثير الفن البيزنطى بل إن العالم «جب» «Gibb» أجرى دراسة حديثة تؤيد صدق الكتاب المسلمين الذين ذكروا ميل الأمويين لإتخاذ التقاليد

---

(٣٢) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص ٨٥.

(٣٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣١.

(34) Rice D. T., Op. Cit., P. 13.

(٣٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٢.

(36) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 26.

الفنية البيزنطية على أنها كانت حقيقة واضحة إذ لفت الأنظار إلى نص لم يكن معروفاً لكل من السيدة «ڤان برشم» «Van Berchem» والسيد «سوڤاچيه» «Sauvaget» . وهذا النص يثبت أن المواد الخام والحرفيين قد أحضروا من بيزنطة إلى كل من دمشق والمدينة (٣٧). ومما تجدر الإشارة إليه أن صور الفسيفساء فى الجامع الأموى تحمل فى طياتها تأثير البيئة السورية وذلك فى رسم الطرز المعمارية والمناظر الطبيعية وهى فى واقع الأمر تحمل تأثير هلينستى فى الوحدات والزخارف المعمارية كتقاليد فنية كانت سائدة قبل الفتح الإسلامى لمنطقة الشام؛ هذا علاوة على الطابع الشرقى فى استخدام القبة المضلعة والعقد على شكل حدوة الفرس وكذلك استخدام عنصر الشرفات المدرجة مما يوضح أن البيئة السورية قد عرفت هذه العناصر منذ وقت مبكر (٣٨).

ومن الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى نشاهد رسوم عمائر تطل على نهر بردى قوامها صف من الأعمدة علـــى هيئة نصف دائرة يحدها من الطرفين برجان مربعان سقفهما مخروطى الشكل وهو أسلوب مألوف فى العمائر البيزنطية (٣٩). ويقوم هذان البرجان على ضفة النهر ويحصران بينهما ستة أعمدة كورنثية ذات قنوات رأسية عريضة ويلى الأعمدة السقف المسطح فى حين نرى بين الأعمدة أبواب يزخرفها عروق من اللؤلؤ تتدلى من منتصف حافاتها العليا وتزدان الحوائط فوقها بزخارف نباتية رشيقة متماثلة (لوحة رقم ٢)(٤٠). ويأتى خلف هذا المبنى النصف الدائرى مبنى مربع الشكل يتوج مدخله عقد نصف دائرى وسقفه يبرز من أحد الجوانب على شكل مظلة وتقوم إلى جانبه صفـــة ترتكز على أعمدة (٤١). ويرى البعض أن هذه المجموعة من المبانى تمثل ميدان سباق الخيل الذى كان بالقرب من دمشق والذى ربما بنى على مثال ميدان سباق الخيل المعروف فى القسطنطينية الذى تنطبق أوصافه على المبانى المرسومة (٤٢).

---

(37) Rice D . T., Op. Cit., PP. 16 - 17.

(٣٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٣.

(39) Creswell K . A . C., Op. Cit., P. 241.

(40) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 24.

(٤١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٦.

(42) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 26.

وصور أخرى نشاهدها على ضفاف النهر قوامها رسوم مجموعة من المبانى بين التلال وسط منظر طبيعى ربما تمثل قرية من قرى ريف دمشق (٤٣). ومن هذه المبانى مبنيان على شكل البازيليكا يسقف كلاً منهما جمالون هذا إلى جانب بعض المبانى سقوفها مسطحة ويلاحظ أن هذه المبانى يفتح فيها مدخل واحد لكل مبنى فى حين يضم كل منها صفاً من النوافذ الصغيرة المستطيلة الشكل تمتد أسفل سقف المبنى مباشرة، وترى على جانبى هذه المجموعة من المبانى شجرتين ضخمتين. ومما هو جدير بالذكر أن أسلوب رسم مناظر القرى والمدن بين المناظر الطبيعية والتلال يتطابق مع تلك الصور التى كانت مفضلة فى «بومبيى» (٤٤). والحق أنه رغم الاعتماد بصورة واضحة على الأساليب الفنية البيزنطية فى تنفيذ الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى بدمشق إلا أنها «فى تكويناتها ومتعتها تتميز بخيال تفوق به أى أعمال مماثلة من الفن الرومانى أو الهلينى أو البيزنطى لا تزال باقية وهى بلا شك لا تمثل فقط واحداً من أمجاد الإسلام الكبرى بل تمثل أيضاً زخرفة من أمتع الزخارف الفسيفسائية المعروفة فى العالم». وذلك على حد قول السيد «رايس د. ت.» «Rice D.T.» (٤٥). وربما كان من وراء هذا الإعجاب والانبهار لبعض علماء الآثار والفنون الإسلامية من المستشرقين أن يعتقدوا فى مصورة نهر بردى ومناظرها الطبيعية وعمائرها المتنوعة تعبيراً من الفنانين عن صورة الجنة لدى المسلمين التى ورد ذكرها فى كثير من آيات القرآن الكريم (٤٦).

والخلاصة أن الصور الفسيفسائية بالجامع الأموى صور طبيعية تمثل المياه والنبات والعمائر فهى تخلو من رسوم الكائنات الحية ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية فى طابعها العام (٤٧).

---

(43) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 25.

(44) Rice D. T., Op. Cit., P. 14.

(٤٥) رايس د. ت: الفن الإسلامى. ترجمة منير صلاحى الأصبحى — مطبعة جامعة دمشق (١٩٧٧م). ص ١٤.

(٤٦) فهم يربطون بين هذه الصور الفسيفسائية وبين ما ورد فى القرآن الكريم لوصف الجنة والأنهار التى تجرى من تحتها والغرف والحجرات التى فى الجنان وغيرها مما يغلب على الظن أنه لم يكن قد استقر بعد هذا المفهوم فى الفن الإسلامى بوجه عام.

(٤٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٣.

صور الفسيفساء فى قبة بيبرس:

ترجع هذه القبة بدمشق إلى عهد بيبرس (٦٥٨ــ ٦٧٦هـ./ ١٢٦٠ــ ١٢٧٧م.) (٤٨). وتحتوى على صور فسيفسائية قريبة الشبه من صور الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق غير أن صور قبة بيبرس أقل إتقاناً فى الرسوم وإبداعاً فى الألوان (٤٩). وتمثل بعض هذه الصور عمائر تقوم على صفوف من العقود تحملها أعمدة فى حين رسم بعضها على شكل أبراج منها مايعلوه قبة أو شكل هرمى ومنها ما يسقفه سقف جمالونى وعلاوة على ذلك يحفها من الجانبين عن يمين ويسار هذه العمائر برسوم الأشجار(٥٠) (لوحة رقم ٣).

القســم الثانى:

صور فسيفسائية تزين منشآت مدنية:

تزخر المصادر التاريخية العربية بأخبار تتضمن أوصافاً لصور جدارية نفذت بطريقة الفسيفساء لتزيين جدران القصور والحمامات من العصرين الأموى والعباسى ومابعد ذلك من عصور إسلامية. ولكن تبقى صورة فسيفسائية ذات أهمية خاصة كانت تزين حماماً ملحقاً بقصر فى خربة المفجر(٥١) يرجع إلى عهد الخليفة الأموى هشام بن عبدالملك (١٠٥ــ ١٢٥هـ./ ٧٢٤ــ ٧٤٣م.)(٥٢). وهذه الصورة تزين أرضية الحنية فى غرفة الاستقبال وهى صورة تشبيهية رائعة التكوين

---

(48) Bosworth C . E., Islamic Dynasties. P. 63.

(٤٩) زكى حسن: فنون الإسلام. ص ٦٤٩. وشكل (٥٤٤).

(٥٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٨.

(٥١) يقع قصر المفجر أو خربة المفجر على مقربة من أريحا شيد لكى يكون استراحة ملكية للصيد. ولقد قام بالكشف عنه كل من العالمين «هاملتون» «Hamilton» و«برامكى» «Baramki» فى الفترة من (١٩٣٥م) إلى ١٩٤٨م). ووجد أنه عبارة عن قصر وحمامات وجامع وفناء أمامى وبركة مزدانة بالزخارف.

R . W. Hamilton, Khirbet al- Mafjar, Oxford, 1959.

د. عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٦٠ــ ١٦١.

(٥٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٧.

مؤلفة من شجرة تفاح أو نارنج(٥٣) (لوحة رقم ٤)(٥٤). ويلاحظ بعض النباتات على طرفى الشجرة بحيث تختلط هذه النباتات من اليمين برسم أسد ينقض على غزال يفترسه، بينما يبدو فى الجهة اليسرى غزالان هادئان ينعمان بقضم بعض أوراق هذه النباتات. والحق أن أول ما يلفت نظر المشاهد فى هذه الصورة تلك الشجرة الضخمة بساقها الثابتة وتمتاز بواقعيتها إذ روعى فيها اختلاف مقاييس الفروع والأغصان الطبيعى كما روعى الأسلوب الزخرفى أيضاً فى ترتيب ألوان أوراق الشجرة فظهرت الأوراق فى الوسط صفراء شاحبة يعقبها أوراق خضراء ثم أوراق زرقاء مخضوضرة قاتمة وفى المقابل تبدو ثمار هذه الشجرة بلون أحمر ساطع (٥٥). مما يؤكد على الطابع الزخرفى الذى يمتاز الرسم به وخاصة من حيث التوزيع العام (٥٦). أما الحيوانات فيتضح فيها البراعة فى التعبير عن الحركة وبخاصة فى محاولة تمثيل حركة انقضاض الأسد ومحاولة الغزال الإفلات من مخالبه والهرب. هذا بالإضافة إلى ما يمكن ملاحظته من توفيق الفنان الذى أنجز هذه الصورة الفسيفسائية فى جميع عناصرها من مختلف الفنون القديمة والسائدة كالفن الرومانى والساسانى والبيزنطى (٥٧).

وتجدر الإشارة إلى أن العالم «اتنجهاوزن ر.» «Ettinghausen R.» بناءً على أن هذه الصورة الفسيفسائية وضعت على منصة مرتفعة مخصصة للخليفة على ما يبدو اعتبرها ذات قيمة خاصة أو وظيفة رمزية خاصة فهو يرى (٥٨) «أنها توضح قوة الخلافة التى لا تقاوم فلقد نجح الفنان بالتأكيد على الإنسجام الرمزى بين الشجرة والعالم وهو أمر مألوف حتى ذلك الوقت» (٥٩). ويؤيد ذلك «رايس» بأن هذا المنظر يرمز إلى قدرة الإمبراطور على تدمير أعداؤه وأصبح رمزاً

---

(٥٣) عفيف بهنسى: المرجع السابق ص ١٩١. ويذكر البعض أنها شجرة رمان.
أنظر حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٧.

(54) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 39.

(٥٥) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٩١.

(٥٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٧.

(٥٧) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٩١.

(58) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 40.
(59) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 40

للقوة الملكية لعدة قرون(٦٠). هذا علاوة على اختيار ذلك المنظر الذى يمثل انقضاض الأسد على الغزال كان من الموضوعات المحببة لدى الفرس الأقدمين ويشير إلى ميل الخلفاء الأمويين فى تاريخ مبكر إلى الموضوعات الإيرانية (٦١).

وكما سبق القول لقد ذاع استخدام الصور الفسيفسائية فى تزيين الحمامات والقصور وتذكر المصادر التاريخية العربية الكثير منها، ونذكر على سبيل المثال ما جاء بصدد أن المعتصم الخليفة العباسى بنى قصراً بالميدان وجعل به إيواناً منقوشاً بالفسيفساء ،وكان فى صدره صورة العنقاء(٦٢).

ثانياً: الصور الجدارية بالألوان المائية (الفريسكو):

تعتبر الآثار القليلة الباقية التى اكتشفت فى سورية والعراق ومصر وإيران بما تضمه من صور جدارية بالألوان المائية (الفريسكو) على درجة كبيرة من الأهمية لفن التصوير الإسلامى فى عصوره الأولى وذلك نظراً لندرة ما وصلنا من المعلومات التاريخية أو من صور المخطوطات الإسلامية التى ترجع إلى تلك الفترة المبكرة. ولعل من أقدم الصور بالفريسكو تلك التى اكتشفت فى قصير عمره وفى قصر الحير الغربى وجناح الحريم بالجوسق الخاقانى فى سامراء ثم تلك التى اكتشفت فى مدينة نيسابور وفى قصر فوق تل يسمى «تبة مدرسة»؛ ثم تلك التى عثر عليها بحمام فاطمى جهة أبى السعود قرب الفسطاط.

صور قصير عمره:

يقع قصير عمره فى الصحراء على حافة وادى «بطم» يبعد حوالى خمسين ميلاً إلى الشرق من مدينة «عمان» عاصمة المملكة الأردنية حالياً. ولقد اكتشفه العالم «ألوا موزيل» «Alois Musil» فى عام (١٨٩٨م.) وقضى فيه أسبوعين فى عام (١٩٠١م). وكان بصحبته الفنان النمساوى «ميليخ»(٦٣). الذى رسم بعض

---

(60) Rice D . T., Op. Cit., P. 20.
(61) Ibid. P. 19.

(٦٢) أحمد تيمور: التصوير عند العرب. أخراج زكى محمد حسن. ص٤، حسن الباشا: المرجع السابق. ص٤٧.

(٦٣) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص١١٩، وعفيف بهنسى: المرجع السابق ص١٤٨ – ١٤٩.

اللوحات الفنية. وهو بناء صغير يتألف من حمام ومنزل استخدم كاستراحة للصيد والاستحمام معاً وينسب إلى الخليفة الأموى الوليد بن عبدالملك (٨٦- ٩٦هـ. / ٧٠٥- ٧١٥م.) ويرجح أن يكون هذا القصير من القصور التى عنى الأمويون ببنائها فى صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية (٦٤). ويكاد يجمع معظم علماء الآثار والفنون الإسلامية (٦٥) على أن صور قصير عمره تعتبر من أشهر وأكثر القصور الأموية الباقية حتى الآن وتشتمل على رسوم كائنات حية توضح الموضوعات المختلفة من مشاهد الصيد وذبح الظباء دون أن يظهر بوضوح أمير الصيد ومشاهد استحمام وتمارين رياضية وأوضاع مصارعة ومنازلة وبعض الصور لنسوة عاريات فى أوضاع مختلفة (٦٦). أو ضمن مجموعات متجانسة هذا بالإضافة إلى رسوم آلهة أسطورية إغريقية للفلسفة والتاريخ والشعر(٦٧)، وهذه الرسوم الأخيرة تعكس الأسلوب الهلينستى المميز بحيث يذكرنا بنفس الرسوم التى نفذت قبل ذلك بخمسة قرون فى كل من أنطاكية والإسكندرية (٦٨).

وتجدر الإشارة إلى أنه لايعرف وجود زخرفة جدارية بالفريسكو بمثل هذا الاتساع فى أى بناء دنيوى (مدنى) قبل الفن الرومى المسيحى فى القرن الحادى عشر(٦٩). كما أن الألوان المستخدمة كما يذكر «كرزويل» مستعملة فوق كسوة من الملاط يبلغ سمكها (٣سم). وتنحصر هذه الألوان فى الأزرق البراق والبنى الداكن والبنى الفاتح والأصفر الداكن والأخضر الداكن المشوب بزرقة (٧٠).

والتكوين المعمارى لقصير عمره عبارة عن قاعة استقبال وإيوان على جانبيه غرفتان ثم الحمام ويتألف من ثلاث غرف صغيرة الأولى مسقوفة بقبو أسطوانى والثانية مسقوفة بقبو متقاطع فى حين تغطى الغرفة الثالثة قبة يفتح بها ممر اسطوانى

---

(٦٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤٩.

(٦٥) تناول صور قصير عمره كثير من العلماء منهم على سبيل المثال: برونو، وسترزيغوفسكى وفان برشم وديبل وهرتزفلد ودالتون.

(66) Ettinghausen R., Op. Cit., Pls P. 31, P. 190.

(٦٧) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٨١.

(68) Rice D. T., Op. Cit., P. 22.

(٦٩) رايس د.: الفن الإسلامى ص ٢٥.

(٧٠) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص ١٢٣؛ حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٥٠.

مقنطر ويؤدى إلى فناء مكشوف (٧١). ومن يمن الطالع أن معظم صور الفريسكو بالحمام تعتبر أفضل الصور المتبقية فى البناء ففى العتب فوق الباب المؤدى من القاعة الرئيسية رسم كيوبيد ناشراً جناحيه وبجواره شخصان يستلقيان على الأرض. كما توجد صورة بحالة جيدة إلى يسار النافذة فى وسط العتب المقابل وهى تمثل إمرأة جالسة وذقنها ترتكز على يدها وهى تنظر نحو رجل فى الجانب الآخر من النافذة (٧٢).

أما القبو الأسطوانى الذى يغطى الحجرة الأولى من الحمام فهو مقسّم بواسطة أشرطة متقاطعة مزخرفة بأوراق نباتية وينتج من تقاطع الأشرطة سبعة عشر معيناً يحف بها أثنا عشر مثلثاً ويشغل هذه المعينات والمثلثات صوّر تمثل إما امرأة أو رجلاً أو حيواناً أو طائراً (٧٣). ويمكن حصر هذه الصور استناداً على ما ذكره « كرزويل » على النحو التالى (٧٤) : على الجانب الشمالى من القبو:

الصف الأول : وقد اختفت رسومه (للأسف).

الصف الثانى : رسم طائر (لقلق) ورسم غزال يليه رسم غزال آخر.

الصف الثالث : رسم رجل يلبس قيصاً رومانياً ويعزف على الناى — رسم راقصة تلبس قيصاً بلا أكمام يتجمع عند الخصر بحزام أبيض.

الصف الرابع : رسم طائر (مالك الحزين ؟) — رسم حيوان ربما حمار وحشى يليه رسم حيوان آخر.

ويشغل المعينات الثلاثة فى وسط القبو الاسطوانى رسوم ثلاثة تمثل رجالاً من أعمار مختلفة ويعتقد أنها ربما كانت تصور أطوار الرجولة وهى الشباب والرجولة والشيخوخة إذ نجد أحدها عبارة عن رجل أبيض الشعر (٧٥).

---

(٧١) كرزويل ك . : المرجع السابق . ص ١١٩ .

(٧٢) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . شكل ٨٠٥ .

(٧٣) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٥٥ .

(٧٤) كرزويل ك : المرجع السابق . ص ١٢٥ — ١٢٦ .

(٧٥) زكى محمد حسن : المرجع السابق . شكل ٨٠٤ ؛ وحسن الباشا : المرجع السابق . ص ٥٥ .

وعلى الجانب الأيمن من القبو نجد :

الصف الأول : رسم حيوان صغير ثم رسم أفعى ملتفة ومستعدة للإنقضاض ثم رسم حيوان صغير كالقطة التى تراقب فريستها .

الصف الثانى : رسم طائر (لقلق) ورسم حمار وحشى ورسم وعل ورسم طائر له عرف (ديك ؟) .

الصف الثالث : رسم يمثل دباً أو قرداً يجلس على مقعد ويعزف على آلة وترية (ربابة) يليه رسم يمثل قرداً واقفاً على قدميه الخلفيتين ويصفق بكفى قدميه الأماميتين ثم رسم يمثل رجلاً يلبس قميصاً قصيراً (يشبه العرب فى الاحتفالات) .

الصف الرابع : طائر (لقلق) ورسم غزال ثم رسم يمثل جملاً يهرول يليه رسم طائر (غرنوق) (٧٦) .

أما الغرفة ذات القبو المتقاطع فيشاهد على جدرانها الغربية والجنوبية والشرقية رسوم آدمية عارية لنساء من بينها رسم يمثل امرأة تمسك بطفل صغير بين ذراعيها . فى حين توجد بأعلى الجدار الشمالى زخارف تتألف من فروع الكرم التى تتماوج على شكل أقواس تحف بعناقيد عنب (٧٧) .

والحق أن ثلاث صور متميزة وذات أهمية كبيرة بالنسبة لصور قصير عمره من الناحية الفنية والتاريخية وهى : الصورة الأولى تزين قبة الغرفة الثالثة من الحمام من الداخل وهى ذات أهمية علمية إلى جانب أهميتها الفنية إذ أنها تمثل السماء وما فيها من بروج ومجموعات شمسية (٧٨) . وتعتبر هذه الصورة هى الوحيدة من نوعها المرسومة فى بطن قبة غير أنه من المؤكد أنها منقولة من صورة مرسومة على وجه مسطح كصفحة كتاب وتبرهن هذه الصورة على تفهم مباشر وعقلانى للظواهر الطبيعية (٧٩) . والصورة الثانية تزين قاعة الاستقبال مرسومة فى حنية مستطيلة

---

(٧٦) كرزويل ك . : المرجع السابق . ص ١٢٦ .

(٧٧) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٥٥ .

(٧٨) عفيف بهنسى : المرجع السابق . ص ١٨١ .

(79) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 32.

الشكل فى الحائط الجنوبى وهى تمثل حاكماً جالساً على عرشه يحيط برأسه هالة وفوق رأسه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين ويقف على جانبى العرش شخصان أحدهما إلى اليمين يحمل مذبة (لوحة رقم ٥)(٨٠). وهناك من يرى أن هذه الصورة ترمز إلى الخليفة معللاً ذلك اختيار المكان المرسوم فيه هذه الصورة بالإضافة إلى أنه كان ثمة كتابة تشير إلى اسم الخليفة تلفت فى عهد «ألواموزيل» دون أن يتمكن أحد من قرائتها (٨١).

أما الصورة الثالثة فربما كانت أكثر أهمية وهى تحمل اسم «صورة أعداء الإسلام» أو «صورة ملوك الأرض المهزومين» وقوام هذه الصورة ستة رجال يلبسون ثياباً حسنة يصطف ثلاثة منهم فى الأمام وقد مدوا أيديهم ويقف الثلاثة الباقون خلفهم. وظهرت فوق الرسوم الأربعة الأولى آثار كتابة بالعربية وباليونانية اعتمد عليها فى تأريخ القصر ونسبته إلى الخليفة الأموى الوليد بن عبدالملك فلقد تم التعرف على أربعة منهم من اليسار إلى اليمين قيصر (الامبراطور البيزنطى) وكسرا (امبراطور الفرس) فى الصف الأمامى، ورودريق (ملك اسبانيا القوطى الغربى) والنجاشى (ملك الحبشة) فى الصف الخلفى (٨٢)، واعتماداً على دراسة «برشيم» يمكن القول بأن الصورة الثالثة فى الصف الأمامى تمثل امبراطور الصين وأن الصورة الأخيرة تمثل أحد ملوك الترك الذين اشتركوا فى الحرب ضد قتيبة بن مسلم أو تمثل «داهر» الملك الهندى الذى قتل فى السند سنة (٧١٢م.) (٨٣). وهكذا نجد أن «اتنجهاوزن» يقرر اعتماداً على دراسة كل من «ماكس ڤان بيرشيم» «Max Van Berchem»، و«ارنست هرتزفلد» «Ernst Herzfeld» و«أوليج جرابار» «Oleg Grabar» أن اختيار الفنانين لموضوعات هذه الصور وبخاصة الصورة التى يعتقد أنها صورة الخليفة المتوّج والتى تشبه صورة سيد الكون وصورة الملوك الستة الذين هزموا على يد المسلمين

(80) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 190. I.

(٨١) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٨١ـــ١٨٢.

(٨٢) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص ١٢٩.

(٨٣) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص ١٣٠.

تدل على الفكرة القائلة من أن الخليفة كان يحكم الأرض التى كان يظن أنها محاطة بالمحيط تدل عليه الوحوش البحرية وتغطيه السماء التى رمز إليها بالطيور(٨٤). (لوحة رقم ٦).

ومن حيث الأسلوب الفنى فإن صورة الملوك الذين هزموا على يد المسلمين تحمل أسلوباً شرقياً فى حين أن الصور الأخرى فى قصير عمره تحمل بوضوح الأساليب الفنية الهلينية بشكل عام. لكن رسوم الملوك ذات وجوه فى وضع المواجهة الكاملة بما فيها من جمود وتخفى أزياؤهم ذات الألوان الفنية البراقة أطرافهم وهكذا تتضح الأساليب الفنية الساسانية بجلاء فى هذه الصورة(٨٥). وعلى الرغم من وضح الأساليب الفنية الهلينية فى رسوم الآدميين الذين يستحمون أو يمارسون تدريبات رياضية إلا أن هناك من يرى أن أشكال النساء تعكس مُثل الجمال الأنثوى العربية كما عبرت عنها أشعار كتبها شعراء الحيرة قبل أيام الإسلام (٨٦).

وتجدر الإشارة إلى أن علماء الآثار والفنون الإسلامية يرجحون أن قصير عمره بدأ تشييده فى عهد الخليفة الأموى الوليد بن عبدالملك (٨٦ــ ٨٦هـ./ ٧٠٥ــ ٧٠٥م.) وانتهى من تشييده فى عهد الخليفة هشام بن عبدالملك (١٠٥ــ ١٢٥هـ./ ٧٢٤ــ ٧٤٣م.) أى أن هذا القصر قد بدىء بعمارته فى عهد الوليد واستمرت زخرفته وزياداته حتى عهد هشام الذى ينسب إليه هذه الصور الجدارية بالفريسكو السابق ذكرها (٨٧).

صور قصر الحير الغربى:

يقع قصر الحير الغربى فى تدمر (پالميرا) وشيده الخليفة الأموى هشام ابن عبدالملك (١٠٥ــ ١٢٥هـ./ ٧٢٤ــ ٧٤٣م.) حيث اكتشفه العالم دانييل

---

(84) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 32.

(٨٥) رايس د. ت: الفن الإسلامى. ص ٢٧.

(٨٦) أنظر: (86); Ettinghausen R., Op. Cit., PP. 32 - 33. Rice D . T., Op. Cit., P. 24.

(٨٧) يؤيد هذا الرأى كل من: Rice D . T., Op. Cit., P. 25.; ورايس د. ت: المرجع السابق. ص ٢٧؛ و Ettinghausen R., Op. Cit., P. 34.
وعفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٤٩.

شلومبرجيه «Daniel Schlumberger» منذ عام (١٩٣٦م). وعثر فيه على صورتين بالفريسكو أعيد تركيبها فى القسم العلوى من جناح قصر الحير الذى أعيد بناؤه فى المتحف الوطنى بدمشق[٨٨].

وتتألف الصورة الأولى[٨٩] من شكل دائرى (ميدالية) يضم فى الوسط صورة نصفية لسيدة فى وضع مواجه وقد أمسكت بيديها قطعة قماش (منديل) مليئة بالفواكه ولقد طوقت عنقها بعقد من حبات اللؤلؤ وتحته يلتف ثعبان مما يذكرنا بصورة جيا إلهة الأرض[٩٠]. ويحيط بالميدالية شريط من حبات اللؤلؤ فيها زخارف نباتية دقيقة. ويظهر فوق الميدالية كائنان بحريان خرافيان متقابلان على أرضية ذات زخارف نباتية ويمسك كل منهما فى يده بعصا ويتألف كل من الكائنين من النصف العلوى لإنسان والنصف السفلى لسمكة أطلق عليه (شلومبرجيه) اسم القنطورس البحرى[٩١]. وبأسفل الميدالية توجد بقايا صور حيوان وطير وزخارف نباتية.

والصورة الثانية (لوحة رقم ٧)[٩٢] تتألف من ثلاثة مناظر يحصرها جميعاً شريط من الزخارف النباتية ربما كان أساساً للزخرفة والتزيين بحسب أسلوب التوريق (الأرابيسك). ويشمل المنظر الأعلى صورة عقدين متصلين يقف بأسفل العقد الأيمن رجل ينفخ فى مزمار وأمامه أربع زهرات فى حين يقف بأسفل العقد الأيسر امرأة تعزف على قيثارة[٩٣]. ويشاهد فى المنظر الأوسط صورة فارس يمتطى صهوة جواده الراكض يطارد الغزلان فيسقط أحدها على الأرض جريحاً بينما يهرع آخر وقد التفت مذعوراً إلى قناصه الذى يسدد سهمه باتجاهه. أما المنظر الثالث فيضم آثار صور آدمية وحيوانية ربما كانت تمثل مناظر صيد فى بعض الأقسام وفلاحاً يسوق مواشيه أو صياداً ومعه صيده فى قسم آخر[٩٤].

---

(٨٨) عفيف بهنسى: المرجع السابق ص ١٨٥.

(89) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl P. 35.

(٩٠) رايس د.ت: المرجع السابق. ص ٢٤.

(٩١) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٨٥.

(92) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 37.

(٩٣) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٥٨.

(٩٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٦٢.

ومن حيث الأساليب الفنية فى هاتين الصورتين بقصر الحير الغربى يتضح أنها تتألف من عناصر ساسانية وعناصر سورية ــيقصد بها هلينستية ومسيحيةــ اجتمعت معاً جنباً إلى جنب من غير تنافر. إلا أنه يلاحظ غلبة العناصر الساسانية مما يؤيد رأى «جب» الذى يرى أن ظاهرة الاهتمام بالتقاليد الفنية الساسانية يفسر تطلع هشام بن عبدالملك لتوسيع نفوذه باتجاه الشرق الفارسى إذ كلّف هذا الخليفة المؤرخ العربى المسعودى بترجمة المعلومات المفصلة للملوك الساسانيين المندحرين مع صورهم بملابسهم المميزة (٩٥). والحق أن الأساليب الفنية الساسانية تتضح بجلاء فى مناظر الصيد فهى مأخوذة من نماذج ساسانية مثل تلك النماذج المعروفة فى الكثير من الصحون الفضية فى متاحف طهران ولينينجراد (٩٦). ومما هو جدير بالذكر أن الألوان ليست هى الألوان المعتادة فى الفن الساسانى حيث يغلب اللونان الأحمر والأزرق ولكنها تظهر تفضيلاً للألوان البنية والصفراء الشاحبة وهى ألوان كانت ذات انتشار فى مصر (٩٧). وكذلك فإن العصابات الطائرة التى تخفق خلف الفارس فى منظر الصيد فى الصورة الثانية يمكن تتبع أصولها فى صينية من الفضة من العصر الساسانى تمثل خسرو الثانى محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس حيث يمكن ملاحظة مدى التطابق بينها وبين نفس العنصر الزخرفى على الصينية الفضية (٩٨). ولكن على الرغم من ذلك يلاحظ أن رسم ذلك الموسيقى العازف على الناى يجمع بين التأثير الهلينستى وفى نفس الوقت يحتفظ متحف الهيرميتاج بلينينجراد بصينية من الفضة عليها منظر يوضح عازفاً على الناى أمامه الجرفين ــ حيوان خرافى نصفه نسر ونصفه الآخر أسد ــ وتعود إلى العصر الساسانى (٩٩). ومن ثم يتضح أن هاتين الصورتين من قصر الحير الغربى تشيران على ازدياد التأثيرات الفنية الساسانية فى فن التصوير الإسلامى فى نهاية العصر الأموى.

---

(٩٥) عفيف بهنسى: المرجع السابق. ص ١٨٦. Ettinghausen R., Op. Cit., P. 36.

(٩٦) رايس د. ت.: المرجع السابق. ص ٢٤.

(٩٧) رايس د. ت: المرجع السابق. ص ٢٤ وشكل (١٧).

(98) Rice D. T., Op. Cit., PP. 20 - 21.

(99) Ibid. P. 20.

صور جناح الحريم بالجوسق الخاقانى بسامراء :

اختير موقع سامراء (سر من رأى) فى عام (٢٢١هـ./ ٨٣٦م.) كعاصمة رسمية للخليفة العباسى المعتصم إلى أن هجرها الخليفة العباسى المعتمد فى عام (٢٧٦هـ./ ٨٨٩م.) فأهملت وخربت واختفت معالمها تحت الأكوام بعد أن ظلت عامرة حوالى خمسين عاماً(١٠٠). وينسب إلى ڤيوليه «Viollet» القيام بعدة تنقيبات تجريبية فى عام (١٩٠٧م.) ولكن بعد ذلك بوقت قصير أجريت تنقيبات أثرية واسعة بواسطة البعثة الألمانية برئاسة «زاره» «Sarre» وهرتسفلد «Hertzfeld» كشفت عن عمائر سامراء وتحفها بأسلوب علمى منظم(١٠١).

والحق أن صور سامراء بالفريسكو تمتاز بتنوع كبير فى موضوعاتها فهى تمثل صور راقصات وفارسات فى مساحات (مناطق) مربعة أو مثمنة الشكل، ونساء شبه عاريات وصيادات وموسيقيات، ورسوم آدمية مع الطيور والحيوانات. وزخارف نباتية قوامها فروع تأخذ أشكالاً مختلفة لدوائر أو لأشكال لولبية تضم داخلها رسوم آدمية وحيوانية، وصور حيوانات وطيور وأسماك ونباتات. وكذلك رسوم رجال تحت عقود ورسوم قسس أو كهنة من الرجال والنساء هذا بالإضافة إلى رسوم الأفاريز والإطارات وبعض أسماء عربية وبقايا كلمات يونانية(١٠٢).

وتجدر الإشارة إلى أن هرتسفلد عقد مقارنة بين تلك الفروع النباتية التى قوامها قرون الرخاء الغزيرة تتماوج فى أشكال دائرية أو لولبية ولقد اشتقت من أوراق الاكانتس (شوكة اليهود) وبين تيجان الأعمدة الكلاسيكية فى متحف

---

(١٠٠) تقع هذه المدينة شمالى بغداد على نهر دجلة. أنظر:
زكى حسن: فنون الإسلام. ص٥٦، وحسن الباشا: المرجع السابق. ص٧٠؛ وكرزويل ك.: المرجع السابق. ص٣٤٣؛ ورايس د. ت.: المرجع السابق. ص٣٤.

(١٠١) كرزويل ك.: المرجع السابق. ص٣٤٣. وللأسف لم يبق لنا غير جزء ضئيل تطرق إليه التلف وغير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن سامراء.

Herzfeld E., Die Malereien Von Samarra (Die Ausgrabungen Von Samarra).

(١٠٢) أحمد تيمور: المرجع السابق. لوحة ٦ شكل ١٥ــ ٢٠ ولوحة ٧ شكل ٢١ــ٢٦؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧١. شكل ٤.

الآثار باستانبول. وكذلك يوجد أسلوب متطابق إلى حد كبير مع هذه الفروع النباتية فى الإطار الزخرفى الذى يزين أرضية القصر الكبير بالقسطنطينية (١٠٣). كما يمكن ملاحظة التشابه بين هذه الفروع النباتية وما سبق أن شاهدناه فى فسيفساء قبة الصخرة ودون شك أنها مرت عن طريق الفن الأموى إلى بلاد ما بين النهرين ولكنها تمتاز هنا فى الصور الجدارية (الفريسكو) بسامراء بدرجة كبيرة من التحوير وفى نفس الوقت يلاحظ غلبة الأساليب الفنية الساسانية فى رسوم الحيوانات والطيور التى تشتمل عليها هذه الفروع النباتية. ورسمت الحيوانات والطيور داخل اطارات تحيط بلوحات كبيرة ويحيط بها أحياناً دوائر صغيرة متماسة (حبات اللؤلؤ) وهو عنصر زخرفى ظهر فى النسيج الساسانى المحفوظ منه نماذج فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن (١٠٤). وبعض رسوم هذه الحيوانات والطيور يحيط برقبتها عصابات طائرة تخفق خلفها ولقد ظهر هذا العنصر فى المعادن الساسانية وبخاصة أطباق فضية محفوظة بمتحف الهرميتاج بليننجراد وبمتحف الفن الإسلامى ببرلين الغربية (١٠٥).

وتعتبر من أكثر الصور الفريسكو أهمية صورة عثر عليها فى قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخاقانى (لوحة رقم ٨) (١٠٦). تمثل راقصتين فى وضع متماثل ترقصان رقصة مزدوجة وقد تداخلت ذراع إحداهما فى ذراع الأخرى ويوجد بينهما طبق به فاكهة. وترتدى كل منهما رداءً له طيات زخرفية على شكل دوائر المياه المتكسرة وتتمنطق كل من الراقصتين فى وسطها بحزام لتجسيم البطن أثناء الرقص وتضع على ذراعيها وشاحاً يتدلى طرفاه أسفل الذراعين وتمسك بإحدى يديها خلف رأسها قنينة تمتاز بعنقها الطويل وجسمها الكروى فى حين تمسك باليد الأخرى أمامها صحناً مزخرف من الخارج بخطوط رأسية. وتتعصب كل من الفتاتين بمنديل وتنسدل أربع ضفائر من الشعر وقصة ترخى بين الصدغ والأذن وتحلى أذنها بقرط. وكل من الراقصتين فى وضعة ثلاثية الأرباع (١٠٧). ومن

---

(103) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 43.
(104) Rice D. T., Op. Cit., P. 32.
(105) Museum für Islamische Kunst Berlin. Abb. 5.
(106) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 191. 6.

(١٠٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧٢.

حيث الثياب فيلاحظ فى رسم تفاصيل طيات ثياب الراقصتين فوق البطن استخدام أسلوب رسمها بشكل زخرفى يشبه دوائر المياه المتكسرة فى حين عند رسم تفاصيل طيات ثوب الراقصة اليمنى بين الساقين استخدم أسلوب آخر قريب من الواقع ويتمثل فى رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز واحد والملاحظ انه سوف يستعمل هذان الأسلوبان فيما بعد فى صور المخطوطات الإسلامية بحسب أسلوب المدرسة العربية ومراكزها المختلفة فى العالم الإسلامى خلال القرنين (٧ــ٨هـ./ ١٣ــ١٤م.) (١٠٨). وعلى الرغم مما يسود هذه الصورة من أساليب فنية ساسانية فى رسم خصلات الشعر والأقراط وطراز الوجوه إلا أن طريقة رسم القنينة التى تمسك بها كل من الراقصتين خلف رأسها كان أسلوباً فنياً شائعاً فى الإسكندرية وسورية والقسطنطينية فى العصور المسيحية المبكرة (١٠٩).

ولقد كان من بين الصور الفريسكو الهامة مجموعة من الأسطوانات الفخارية مطلية بماء الجير ومرسوم عليها بالألوان كانت مدفونة فى إحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقانى. ونذكر منها صورة على نصف أسطوانة (١٠٩). تمثل رجلاً أو امرأة تحمل فوق كتفيها حيواناً ربما كان ثور وليس حماراً وحشياً كما اعتقد هرتسفلد (١١١). ويحيط بالصورة إطار مستطيل الشكل من الدوائر المتماسة (حبات اللؤلؤ). وترتدى المرأة المرسومة قميصاً طويلاً فوق سروال فضفاض يصل إلى القدمين وهى فى وضع المواجهة التامة ويبدو أنه كان يحيط بالوجه هالة. وينمو من أسفل الصورة على الجانبين فرعان نباتيان يتفرع كل منهما إلى عدة فروع تنتهى بأوراق نباتية (١١٢).

وتجدر الإشارة إلى أن ملابس السيدة تزينها زخارف نباتية تتكرر على القميص فتملؤه وكذلك السروال وربما كان هذا هو الأسلوب الثالث فى زخرفة

---

(١٠٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧٢.

(109) Rice D . T., Op. Cit., P. 33.

(١١٠) أحمد تيمور: المرجع السابق. شكل ٢٣؛ وزكى حسن: المرجع السابق. شكل ٨٣.

(111) Rice D . T., Op. Cit., P. 34.

(١١٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧٣.

الثياب بصور الفريسكو من سامراء ونجده يظهر أيضاً إلى جانب الأسلوبين السابقين (١١٣). فى صور المخطوطات الإسلامية المرسومة بحسب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى (١١٤). وأما من حيث موضوع هذه الصورة: يرى البعض أنها ربما كانت تمثل قصة الراعى الصالح التى شاع تمثيلها فى الفن المسيحى (١١٥). وترى مجموعة من الدارسين أن هذه الصورة تمثل مملوكاً فتياً من سامراء لأحد الخلفاء العباسيين يحمل غزالة هدية وتوحى ثيابه بأنه من الأتراك (١١٦). فى حين أن مجموعة أخرى من الدارسين ترى أن هذه الصورة إنما تمثل الجزء الأخير من قصة بهرام گور وأزاده التى عرفت فى الأدب الفارسى وظهرت بكثيرة فى الفنون الإسلامية وهو الرأى الأرجح حيث يؤيد ذلك سيادة التأثير الساسانى فى صور الفريسكو فى جناح الحريم بالجوسق الخاقانى ــ موضوع الدراسة ــ وكذلك انتشار هذا الموضوع بجزئيه (١١٧) فى تزيين المنتوجات الفنية الإسلامية فى إيران من عصور إسلامية مختلفة معتمدة على أصول ساسانية وبخاصة التى ظهرت على الفضة الساسانية. وعلاوة على ذلك ترى السيدة «أوتودورن» «Otto- Dorn» أنها تخالف الآراء السابقة فالصورة تمثل على حد رأيها صياداً أو مربياً للغنم بحزامه الذى يشد به وسطه وهذا الطراز من الحزام يرمز إلى الحرية بينما تتدلى منه أطراف جلدية تشير إلى القبيلة التى ينتمى إليها من يلبس هذا الحزام بهذه الطريقة ودائماً يكون الشخص رجلاً وليست امرأة. مما يوضح الدور الذى لعبه فن التصوير العباسى فى الشرق الأوسط والأقصى واستخدامه لبعض التأثيرات الفنية الوافدة من أواسط آسيا (١١٨).

وأما عن تحديد هذه الأسطوانات الصغيرة التى يزيّن نصف مساحاتها الأسطوانية بينما ظل النصف الآخر الخلفى لكل منها أبيض لا رسم فيه، وعلى

(١١٣) انظر ص ٦٦ من هذا الكتاب.

(١١٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧٣.

(115) Herzfeld E., Die Malereien Von Samarra. P. 89.

(١١٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٩ ولوحة ٢٩..

(١١٧) إذ يمثل الجزء الأول من القصة بهرام گور ومعه محظيته أزاده (فتنة) تعزف على قيثارة فى رحلة صيد.

(118) Rice D. T., Op. Cit., PP. 35 - 37.

بعضها وردت بعض الكتابات، فيرى هرتسفلد بأنها تمثل أوثاناً وأن هذه الكتابات توقيعات المصورين أو إشارات سرية للمانويين الذين شاركوا فى تنفيذ هذه الصور (١١٩). ولكن فى دراسة للسيد «ستورم رايس» «Storm Rice» فهو يرى أن هذه الأسطوانات كانت قوارير الخمر التى كانت لها صالة بجوار جناح الحريم للخليفة بسامراء وأن صور الأشخاص المرسومة عليها ربما كانت علامات للخمر المعتقة وصور القديسين تشير إلى أن المسيحيين كانوا يستعملونها دائماً (١٢٠). وأياً ما كان الأمر فإن بعض الكلمات العربية نجد من بينها «مفلح» و«مشمس» وهى كلمات إن لم تدل على أسماء الفنانين فهى كانت مستعملة فى ذلك الوقت (١٢١).

ومن دراسة النماذج السابقة لصور الفريسكو بسامراء يتضح أنها امتازت بالتحوير والجمود فبعدت رسومها عن المنطق وعن الواقع فكان الميل نحو الزخرفة عن طريق الخطوط والتسطح فابتعدت عن التجسيم والتعبير عن العمق، وهكذا أصبحت تمثل طرازاً إسلامياً له طابعه الخاص فعلى الرغم من الاعتماد على بعض الأساليب الفنية الساسانية أو البيزنطية أو الهلينستية فلقد أسيغت وصيغ منها فن إسلامى له طابعه المميز، وأصبحت هذه المميزات الفنية من الخصائص الفنية العامة لفن التصوير الإسلامى المتمثل فى الصور الجدارية المتنوعة وصور المخطوطات الإسلامية أو حتى فى زخارف الفنون التطبيقية المختلفة عبر العصور الإسلامية (١٢٢).

صور الفريسكو فى نيسابور:

ينسب إلى متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك القيام بحفائر أثرية فى نيسابور كشفت عن صور جدارية بالفريسكو(١٢٣). من القرنين الثانى والثالث الهجريين

---

(119) Herzfeld E., Op. Cit., PP. 92 - 94.

(120) Rice S., Arabica V., P. 15. (1959); Ettinghausen R., Op. Cit., P. 43.

(١٢١) أحمد تيمور: المرجع السابق. ص ١٤٤؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧٤؛ و Ettinghausen R., Op. Cit., PP. 42 - 43.

(١٢٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٧٥ــ ٧٦.

(١٢٣) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٣٨؛ Rice D. D., Op. Cit., P. 37

(٨ـ ٩م.)(١٢٤). وجدت هذه الصور فى مبان متعددة وتنقسم إلى مجموعتين: إحداهما ذات لون واحد. والمجموعة الثانية رسومها متعددة الألوان (١٢٥).

ويحتفظ متحف طهران بنموذج رائع من المجموعة الأولى قوامه صورة رسمت بلون مائى يحده خط أسود تمثل صياداً ممتطياً جواده وهو يركض يرتدى ملابس ثمينة يشد وسطه حزام وعلى رأسه خوذة ومعه سيفان ودرع مستدير بينا يحمل بازاً فوق رسغه الأيسر وربط إلى سرجه حيواناً أشبه بأرنب برى. ويعود رسم الفرس المتقن وهو يركض مسرعاً وملابس الفارس إلى النماذج الساسانية فى حين تظهر تأثيرات آسيا الوسطى فى بعض التفاصيل وذلك فى رسم السيفين وفى رسم الخوذة. ومن ثم يمكن إرجاع هذه الصورة إلى حوالى نهاية القرن الثانى الهجرى (٨م.). أو بداية القرن الثالث الهجرى (٩م.)(١٢٦).

وأما المجموعة الثانية وهى التى صورها تضم رسوماً متعددة الألوان وترجع تقريباً إلى نفس الفترة الزمنية استخدم فى رسمها اللون الأسود والأبيض والأزرق والأحمر بدرجات وكثافات مختلفة. وهذه الصور تمثل موضوعات مختلفة بعضها يمثل رسوم آدمية ورسوم شياطين وبعضها يمثل وجوه رجال ونساء وصور نصفية وثنيات ملابس إلى جانب صور الزهريات (١٢٧). ومن حيث الأساليب الفنية نجد أن فى هذه الرسوم ـ كما نجد فى رسوم سامراء السابقة ـ خليطاً من الأساليب الفنية الساسانية كما يظهر فى رسوم الأفرع ذات الثلاث وردات. ومن الأساليب الفنية الهلينستية وتتجلى هذه الملامح الهلينستية التى لم تكن غريبة عن الفن الساسانى القديم فى طريقة رسم الثياب بشىء من الواقعية التى نجدها فى الفن الهلينستى (١٢٨).

---

(١٢٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٦٦؛ و Ettinghausen R., Op. Cit., P. 44.

(١٢٥) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٣٨.

(١٢٦) المرجع نفسه ونفس الصفحة؛ و Rice D. T., Op. Cit., PP. 37 - 38.

(١٢٧) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٣٨.

(١٢٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٦٧.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك بصورة تمثل امرأة تحيط برأسها هالة يذكرنا شعرها الأسود المجعّد ببعض رسوم قبائل الأويغور التى اكتشفت فى خوجو بالتركستان الصينية (١٢٩).

والحق أن هذه الصور الجدارية بالفريسكو من نيسابور تدل على ازدهار مدرسة للتصوير فى إيران متأثرة بالأساليب الفنية الساسانية ولكنها أثّرت بدورها فى أساليب التصوير العباسى والفاطمى.

صور الفريسكو بقصر لشكرى بازار:

قام السيد «شلومبرجية» «Schlumberger» بحفائر أثرية للمعهد الفرنسى بأفغانستان فى عام (١٩٥٠م.) فى لشكرى بازار (أى سوق العسكر). ومما يؤسف له أن المغول دمروا هذا القصر فى سنة (٦١٩هـ./ ١٢٢١م.) (١٣٠). وإن كان قد تعرض للعديد من الإصلاحات قبل الغزو المغولى ولكن مما تجدر الإشارة إليه أنه عثر على العديد من الصور الجدارية بالفريسكو عبارة عن أجزاء من لوحات قابلة للكسر تعود إلى حوالى القرن (٥هـ./ ١١م.) (١٣١). ويوجد ما لا يقل عن أربعة وأربعين رسماً لأشخاص فى حالة الوقوف بكامل أجسامهم ووجوههم فى وضع ثلاثة أرباع والأقدام رسمت فى وضعة جانبية وتحيط برءوسهم الهالات. ويلبس هؤلاء الرجال ـــ ربما كانوا حرس القصر من المماليك الغزنويين ـــ ثياباً طويلة (ربما كانت قمصان طويلة أو قفاطين) ويتمنطقون بأحزمة جلدية ذات أطراف تنسدل إلى الأمام. ويلبسون كذلك أحذية برقبة طويلة من الجلد الخشن (١٣٢). وهكذا فإن هذه الأزياء تظهر لنا مزجاً بين العناصر الفنية الساسانية وتلك التى من أواسط آسيا فى حين جاءت رسوم الهالات حول رؤوس هؤلاء الرجال قريبة الشبه إلى حد كبير مع النماذج البيزنطية (١٣٣). وربما كان

---

(١٢٩) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٣٨ ـــ ٣٩.

(130) Rice D. T., Op. Cit., P. 38.

(١٣١) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٧٩ ولوحة ٣٠.

(132) Rice D. T., Op. Cit., P. 38.
(133) Ibid. P. 38.

سبب هذا الدمج بين العناصر الفنية المختلفة لأن موقع قصر سوق العسكر على تقاطع (ملتقى) الطرق بآسيا. ولكن يلاحظ أن ملامح وجوه الأشخاص إيرانية ومن ثم فإن الأسلوب الفنى لهذه الصور يعتبر أساساً من فن الشرق الأوسط ولا يعتبر فن أواسط آسيا (١٣٤). وهكذا تعتبر هذه الصور ذات أهمية خاصة فى الفن الإيرانى العراقى فى ظل الخلافة العباسية سيزدهر فيما بعد فى التصوير الإسلامى.

صور الفريسكو من حمام فاطمى:

بمجىء أحمد بن طولون إلى مصر واستقلاله بها بدأت مرحلة جديدة فى فن التصوير الإسلامى المتأثر بأسلوب الصور الجدارية بالفريسكو من سامراء وظل هذا الأسلوب سائداً إلى أن جاء الفاطميون فورثوا هذا الطراز فيما ورثوه من التقاليد الفنية الطولونية (١٣٥). ويؤيد ذلك ما كشفت عنه حفائر دار الآثار العربية (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة حالياً) فى عام (١٩٣٢م.) من صور جدارية بالفريسكو فى حمام فاطمى. بجوار أبى السعود (١٣٦). بحى مصر القديمة بالقاهرة حالياً. وإن كانت هذه الصور الجدارية قد تطرق بعض التلف إليها إلا أنها تمدنا بفكرة واضحة عن الأساليب الفنية للتصوير الإسلامى فى عصر الفاطميين بمصر (١٣٧). ولقد رسمت باللون الأحمر واللون الأسود ويرجع علماء الآثار هذه الصور إلى حوالى القرن (٤ــ ٥ هـ./ ١٠ــ ١١م.) (١٣٨).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بصورة من هذه الصور فى حالة جيدة من الحفظ تمثل حاكماً أو أميراً فى ريعان شبابه يجلس متربعاً ويمسك بيده اليمنى كأساً بينما تستقر يده اليسرى على وسطه. ويرتدى جلباباً فضفاضاً تزينه زخارف نباتية نفذت باللون الأحمر وحول كل من عضديه شريط ويضع على رأسه عمامة متعددة الطيات سنشاهدها كثيراً فى صور المخطوطات بحسب المدرسة العربية.

---

(134) Rice D. T., Op. Cit., P. 38.

(١٣٥) حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر. ص ٦٩ ــ ٧١.

(١٣٦) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. ص ٢١؛ وكنوز الفاطميين (لوحات ٣، ٤، ٥).

(١٣٧) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٤٠.

(138) Wiet G., Exposition d' Art Persan. PP. 75 - 76.; Rice D. T., Op. Cit., P. 43.

وحول رأسه هالة كاملة الإستدارة. ويلاحظ ذلك الوشاح الذى يختفى خلف ظهره بينما يخرج طرفاه من تحت الإبطين وينثنيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء بأسلوب زخرفى. وتجدر الإشارة إلى أن جسم الشاب رسم فى وضعة أمامية فى حين رسم وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع (لوحة رقم ٩)(١٣٩). ويحيط بالحنية التى رسمت بداخلها هذه الصورة شريط من الدوائر الصغيرة المتكررة على هيئة عقد مدبب(١٤٠). ومن الصور الأخرى التى تزين هذا الحمام مجموعة من صور الآدميين وصور الطيور نذكر منها صورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين (١٤١). وصورة أخرى لم يتبق منها غير جزء من رسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار(١٤٢). ومن أمثلة الطيور نذكر تلك الصورة التى تمثل طائرين متقابلين كاد منقاراهما يتماسان (لوحة رقم ١٠)(١٤٣). يلاحظ فى رسميهما وضوح الخطوط التى رسمت بها تفاصيل الذيلين والجناحين لهذين الطائرين. ورسمت بين الطائرين زخرفة نباتية من فروع وأوراق نباتية ويحيط بالحنية التى رسمت بداخلها هذه الصورة شريط من الدوائر الصغيرة المتماسة (حبات اللؤلؤ)(١٤٤).

ومن حيث الأساليب الفنية يظهر فى هذه الصورة الجدارية بالفريسكو الفاطمية الميل نحو الطابع الزخرفى فاعتمدت الرسوم على الخطوط فجاءت مسطحة بعيدة عن الواقع. وظهرت فيها التأثيرات الساسانية فى رسم الأمير الشاب فى جلسة متربعة وفى يده اليمنى كأس وفى رسم الطائرين المتقابلين وهكذا تشترك هذه الصور مع صور سامراء فى التأثر الواضح بالأساليب الفنية الساسانية مما يؤكد على أن الصور الفاطمية تعتبر صدى قوياً لصور سامراء وبخاصة فى رسم الثوب الذى

---

(١٣٩) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس (لوحة رقم ١ شكل ١).

(١٤٠) زكى حسن: كنوز الفاطميين. (لوحة رقم ٥ شكل ١)؛ الأطلس (شكل ٨٢٤)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. شكل ١٦).

(١٤١) زكى حسن: كنوز الفاطميين. (لوحة رقم ٤).

(١٤٢) المرجع نفسه. (لوحة رقم ٣).

(١٤٣) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. (لوحة رقم ١ شكل ٢).

(١٤٤) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. ص ٧٩.

تزينه زخرفة نباتية متكررة ورسم الهالة الكاملة الاستدارة حول الرأس للآدميين. ورسوم الطيور والزخارف النباتية، هذا علاوة على الإطار حول الصور وهو عبارة عن شريط من الدوائر المتماسة (أو الكور المتكررة أو حبات اللؤلؤ) (١٤٥).

صور الفريسكو بالكابلا بالاتينا:

خضعت جزيرة صقلية فى البحر الأبيض المتوسط للحكم الإسلامى أكثر من قرن ونصف القرن من سنة (٢٨٧هـ./ ٩٠١م.) واستمرت خاضعة حتى استعادها النورمانديون فى سنة (٤٥٢هـ./ ١٠٦١م.) (١٤٦). وجدير بالذكر أن فن التصوير الفاطمى انتشر من مصر إلى حيث انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم ومصداق ذلك صور الكابلا بالاتينا فى باليرمو بجزيرة صقلية التى بنيت بأمر من الملك النورماندى روجر الثانى عام (٥٣٨هـ./ ١١٤٤م.) (١٤٧). وتعود إلى هذا التاريخ مجموعة من الصور الجدارية الفريسكو تزين هذه الكنيسة وتوجد عبارات باللغة العربية وكذلك داخل الصور توجد كلمات عربية بالخط الكوفى تقطع بالقول بأنها من عمل فنانين مسلمين بحسب الأسلوب الفنى الفاطمى حيث كانت السيادة على صقلية للمسلمين (١٤٨). ومن حيث الموضوعات تحتوى صور الفريسكو بهذه الكنيسة على صور البلاط وصور راقصات وكذلك صور من الحياة اليومية وكذلك تحتوى على صور حيوانات وطيور طبيعية وخرافية (١٤٩).

وأما عن صور الطيور فقوامها رسم البط فى منقاره ورقة نباتية والنسر وفى منقاره عنصر نباتى والديك الرومى وفى منقاره عنصر نباتى والطاووس الذى رسم بشكل مواجــه وأحياناً بشكل جانبى وذيله مرتفع على شكل نصف دائرى (١٥٠).

---

(١٤٥) المرجع نفسه ص ٨٠.

(١٤٦) رايس د. ت.: المرجع السابق. ص ٩٣ــ ٩٤ (شكل ٨٢).

(١٤٧) لقد شب حريق هائل فى هذه الكنيسة عام (٧٤٨هـ./ ١٣٤٨م.) ولكن تم ترميم وإصلاح الكنيسة تماماً عام (٨٨١هـ./ ١٤٧٨م.). أنظر:

Rice D. T., Op. Cit., P. 45. Pl. 11. b.

(148) Ettinghausen R., Painting in the Fatimid Peroid: A Reconstruction. (Ars Islamica. Vol. IX).

(149) Ibid. P., Figs: I - 9.

(١٥٠) عبدالمنعم رسلان: الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا. دار تهامة ــ الطبعة الأولى ١٩٨٠م. ص ١١٦ ــ ١١٧.

هذا بالإضافة إلى رسم بعض الحيوانات مثل النمر والأسد والغزال والأرنب وهذه كلها عناصر حفلت بها الزخارف الفاطمية المعاصرة بمصر (١٥١).

أما عن الصور الآدمية فلقد حفلت زخارف سقف الكابلا بالا تينا بمجموعة كبيرة من الصور الآدمية بعضها نصفى وبعضها كامل ومن أبرز الموضوعات المتصلة بها مناظر الشراب والموسيقى والطرب. ومثال ذلك صورة تمثل رجلاً (ملكاً) يضع على رأسه تاج ويجلس جلسة متربعة على الطريقة الشرقية (لوحة رقم ١١) (١٥٢) ويمسك بيده اليمنى كأس وباليد اليسرى ورقة نباتية (ربما كانت ترمز إلى زهرة) وعن يمين الملك يقف شخص تحيط برأسه هالة ويمسك بيده المينى كأس وفى اليد اليسرى قارورة النبيذ فى حين يقف عن يسار الملك شخص آخر تحيط برأسه هالة وهو يشير بيده اليسرى إلى زميله الواقف عن يمين الملك. والحق أن هذا الموضوع يتكرر بكثرة فى التصوير الفاطمى وإن كنا نلاحظ فى رسم الملك السحنة البيزنطية فى رسم الوجه الذى يظهر فى هذه الصورة فى وضع المواجهة بكامله. كما نلاحظ عدم مراعاة النسب التشريحية فى رسم الجسم الإنسانى وبخاصة فى رسم اليدين والقدمين لهذا الشخص.

ومن الصور الرائعة صورة يحيط بها عقد ثلاثى الفصوص بالصورة كلها شريط زخرفى (لوحة رقم ١٢) (١٥٣). وتمثل عازفين حول نافورة تصب مياهها من رأس أسد وينزل الماء بالتدريج على درج ينتهى إلى فسقية ويشاهد نافذتين فتحتا بكوشتى العقد تطل من كل منهما سيدة (١٥٤). ومن الملاحظ العمامة المتعددة الطيات التى يلبسها كل منهما وكذلك رسم الوجوه الفاطمية فى وضع ثلاثة أرباع الوجه والعيون اللوزية الشكل والتى تتشابه إلى حد كبير مع صورة الشاب الذى يمسك بكأس من صور الفريسكو بالحمام الفاطمى المحفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١٥٥). ومن صور الراقصات التى تزين سقف الكابلا بالا تينا

---

(١٥١) عبد المنعم رسلان: المرجع السابق. ص ١١٧.

(152) Ettinghausen R., Die arabische Malerei. Pl. P. 45.

(153) Ibid Pl. P. 48.

(١٥٤) عبد المنعم رسلان: المرجع السابق. ص ١٢١ (لوحة رقم ٦٤).

(١٥٥) انظر ص ٧٢ ولوحة رقم (١٠) من هذا الكتاب.

صورة مرسومة على أرضية بها زخارف نباتية وتمثل راقصتين ترقصان وهما فى وضع متماثل وقد تشابكت ذراعاهما ووضعت كل منهما يدها على رأس زميلتها فى حين تمسك الراقصة اليمنى بيدها اليسرى اليد اليسرى لزميلتها الراقصة الأخرى. ولقد رسم موضوع الرقص كثيراً فى التصوير الفاطمى، كما تشبه صورة هاتين الراقصتين صورة الراقصتين السابق دراستها فى قصر الحريم بالجوسق الخاقانى بسامراء وتتفق الصورتان من حيث الموضوع والأسلوب العام وكذلك فى وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفى وفى رسم تشابك الذراعين وكذلك فى طريقة رسم الحزام أسفل البطن [١٥٦].

---

(١٥٦) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٨٦ــ ٨٧ (شكل ٧).



الفصـــل الرابع

المدرســـة العـــربية :

- أسماء تنسب لهذه المدرسة
- المراكز الفنية للمدرسة العربية
- المميزات العامة للمدرسة العربية
- المدرسة العربية فى العراق
- المدرسة العربية فى سورية ومصر
- المدرسة العربية فى شمال أفريقية والأندلس
- المدرسة العربية فى إيران



ترجع أقدم المخطوطات الإسلامية المزوقة بالصور الملونة إلى حوالى القرن (٦هـ./ ١٢م.). وهناك الكثير من المحاولات التى تبذل من علماء الآثار والفنون الإسلامية لنسبة بعض صور هذه المخطوطات إلى حوالى النصف الأول من القرن (٦هـ./ ١٢م.). وعلى رأسهم السيد «بلوشيه» «Blochet» (١). إلا أن ذلك لا يعنى أن هذه الصور تمثل أولى وأقدم المحاولات فى تزويق المخطوطات الإسلامية، بل لقد كانت هناك بالفعل محاولات جادة لتزويق المخطوطات بالصور الملونة منذ القرون الأولى للإسلام ومصداق ذلك ما جاء فى كتاب كليلة ودمنة الذى ترجمه إلى اللغة العربية عبدالله بن المقفع فى حوالى سنة (١٣٢هـ./ ٧٥٠م.) إذ يفيد أنه يحتوى على صور توضح موضوعات الكتاب لتكون بأصباغها وألوانها أنساً لقلوب الملوك. فيحرص الملوك على اقتنائه وكذلك من يتصفحه من عامة الناس فيكثر بذلك انتساخه ولينتفع بذلك المصور والناسخ (٢). وهكذا يتضح مدى التعاون فى سبيل انجاز نسخة مخطوطة من كتاب فى أى علم من العلوم الإنسانية إذ يدفع المؤلف بكتابه لكل من المصور والناسخ حتى يصبح المخطوط فى صورة يليق أن يطلع عليه الملوك وكذلك عامة الناس ومن ثم ينسخ أكثر من نسخة مزوقة بالصور الملونة إذا وجد إقبالاً وقبولاً فى النسخة الأولى وهذه حقيقة هامة تعود إلى النصف الأول من القرن (٢هـ./ ٨م.). مما يرجح بوجود مدرسة

---

(١) فلقد حاول نسبة نسخة مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس. ومزوقة بالصور إلى عصر الغزنويين فى إيران حوالى سنة (٥٤٥هـ./ ١١٥٠م.).

Blochet E., Musulman Painting. Plate II (A . B . C . D.).

(٢) للوقوف على النص كاملاً أنظر: كتاب كليلة ودمنة. المطبعة الأميرية بالقاهرة ص ٧٣؛ وحسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. ص ٩٢.

إسلامية فى فن التصوير ازدهرت فى تلك الفترة واستمرت فى انتاجها ، ولكن مما يؤسف له لم تصل إلينا مخطوطة كاملة مزوقة بالصوّر الملونة من هذه المدرسة يمكن نسبتها إلى ما قبل النصف الثانى من القرن (٦هـ./ ١٢م.) كما سبق القول. ومما تجدر الإشارة إليه أنه عثر على عدد من الأوراق غير المؤرخة تشتمل على صور ملونة عثر على بعضها فى اقليم الفيوم والأشمونين بمصر(٣). وهى الآن ضمن مجموعة الأرشيدوق رينر «Erzherzog Rainer Collection» المحفوظة فى المكتبة الأهلية بفينا(٤). ويغلب على الظن أنها تعطى صورة وفكرة جيدة عن حالة فن تزويق المخطوطات الإسلامية فى مصر وعلى وجه الخصوص فى الفترة من القرن (٣هـ./ ٩م.) وحتى القرن (٦هـ./ ١٢م.). أى خلال العصرين الطولونى والفاطمى بمصر(٥).

أسماء تنسب لهذه المدرسة:

تضم المراجع الأجنبية والعربية التى تعالج فن التصوير الإسلامى أسماء مختلفة أطلقت على هذه المدرسة وربما يعود معظمها إلى الدارسين الغربيين الذين عكفوا مع مطلع القرن العشرين الميلادى على دراسة الصور التى تزين المخطوطات الإسلامية من هذه المدرسة والمحفوظة فى المكتبات والمتاحف العالمية. ولقد اعتمدت بعض هذه الأسماء على أسباب جغرافية مثل: مدرسة ما بين النهرين ومدرسة بغداد. أو على أسباب تاريخية مثل: المدرسة العباسية والمدرسة السلجوقية. ويمكن تلخيصها فى النقاط التالية: بالنسبة للإسم الأول «مدرسة ما بين النهرين» «Mesopotamian School» فلقد أطلقه كل من «بنيون» «Binyon» و«ولكينسون» «Wilkinson» و«جراى» «Gray» (٦).

---

(3) Grohmann A. & Arnold Th., The Islamic Book. Germmany, 1920. P. 3., Pls. ; 1 - 8.

(٤) أشار إلى هذه المجموعة من الأوراق الأستاذ فريمل «Frimmel» فى سنة (١٨٨٥م.). أنظر:

Frimmel, Zum Funde von el Fayum. Zeitschrift für kunst und Antiquetaten sammler II. leipzig, 1885. P. 242.

(٥) زكى حسن: الأطلس (شكل ٨٢٤ و٨٢٥)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٦٠ــ ١٦٢؛ وفنون التصوير الإسلامى فى مصر ص ٤٢ــ ٤٤ و٦١ــ ٦٤.

(6) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Persian Miniature Painting. Oxford, 1933. P. 17.

وكذلك استخدمه من بعدهم «رايس د. ت» «Rice D.T.» بل وفضله على سائر الأسماء التى أطلقت على هذه المدرسة مستنداً على أن هذا المصطلح يقوم على أساس جغرافى يضم العراق ــ حالياً ــ ويضاف إليها شمالاً ديار بكر فى ماردين ضمن حدود تركيا ــ حالياً ــ وكذلك يضم مدينة حلب بسورية ــ حالياً ــ (٧). وأما الاسم الثانى الذى أطلق على هذه المدرسة فهو «مدرسة بغداد» «Baghdad School» ولقد استخدمه فى الحديث عن هذه المدرسة كل من «دى لورى» «Lorey, E. de» و«مارتن» «Martin» (٨). وساكيسيان «Sakisian» (٩). وشولتس «Schultz» (١٠). وتعتمد هذه التسمية على أساس الموقع الجغرافى لمدينة بغداد وبخاصة لكونها عاصمة الخلافة العباسية وإليها يعود الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور الملونة من هذه المدرسة. أما الأسم الثالث فهو «المدرسة العباسية» «Abbasid School» وهو اسم استخدمه السيد «آرنولد» «Arnlod» فى كتابه «التصوير فى الإسلام» (١١). والسيد «تشوكين» «Stchoukine» فى كتابه «التصوير الإيرانى تحت الحكم العباسى والإيلخانى» (١٢). وبالطبع فإن هذه التسمية تقوم على أساس تاريخى فلقد ازدهرت هذه المدرسة أثناء الخلافة العباسية قبل خضوعهم للسيطرة السلجوقية وقبل الغزو المغولى واجتياح التتار لمدينة بغداد. وأما الاسم الرابع الذى أطلق على هذه المدرسة فهو «المدرسة السلجوقية» «Seljuk School» فلقد فضله فى اطلاقه على هذه المدرسة «ارنست كونل» «Ernst Kühnel» (١٣). و«مونريه دى فيلارد» «Monneret de Villard» (١٤). معللين ذلك على أساس تاريخى فإن السلاجقة حكموا إيران ثم فى سنة (٥١٤هـ./ ١١٢٠م.)

---

(7) Rice D . T., Op. Cit., PP. 47, 51.

(8) Martin F . R., The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey. London, 1912.

(9) Sakisian A., La Miniature Persane de X II au XVIIIS siecle. Paris and Brussels, 1929.

(10) Schultz P . W., Die Persisch- islamische Miniatur- malerei. Leipzig, 1914.

(11) Arnold Th., Painting in Islam. Oxford, 1928.

(12) Stchoukine I., La Peinture iranienne sous Les derniers Abbasides et Les Il- khans. Bruges, 1936.

(13) kühnel E., La Miniature en Orient. Paris, 1922.

(14) Villard, U. Monneret de, Le Pitture Musulmane al Soffito della Capella Palatina in Palermo. Rome, 1950.

دخلوا* بغداد وفرضوا نفوذهم على الخفاء العباسيين حتى الغزو المغولى واسقاط مدينة بغداد فى سنة (٦٥٦هـ./ ١٢٥٨م.)(١٥).

والحق أنه باستعراض الأسماء السابقة التى أطلقت على أولى مدارس التصوير الإسلامى فى تزويق المخطوطات بالصور الملونة نجدها جميعاً محصورة فى نطاق ضيق بحيث لايمتد فيشمل بمظلته الجغرافية أو التاريخية بالنسبة للأسرات الحاكمة كل المراكز الفنية التابعة لهذه المدرسة الهامة فى التصوير الإسلامى أو كل الإنتاج الفنى بالنسبة لصور المخطوطات سواء التى تحمل تاريخ نسخها وتزويقها أو التى يمكن نسبتها اعتماداً على مقارنات الأساليب والخصائص الفنية التى تحملها صورها ورسومها. ومن ثم نتفق مع أستاذنا الدكتور حسن الباشا فى إطلاق اسم «المدرسة العربية» «Arabic School» على هذه المدرسة وانتاجها الفنى حتى تتميز عن أسماء المدارس الفرعية والمحلية فهى تعتبر أولى مدارس تصوير المخطوطات فى الإسلام وقد انتشرت هذه المدرسة تقريباً فى جميع أنحاء العالم الإسلامى: فى العراق وفى سورية ومصر وامتدت إلى شمال إفريقية وإلى الأندلس كما عاشت فترة طويلة فى إيران(١٦).

المراكز الفنية للمدرسة العربية:

ازدهرت المدرسة العربية أولى مدارس التصوير الإسلامى فى تزويق المخطوطات الملونة منذ القرن (٦هـ./ ١٢م.) وانتشرت مراكزها الفنية كفروع محلية لها فى جميع أنحاء العالم الإسلامى، والغالب على الظن أنها انطلقت من العراق وكان لها فى هذا البلد وقتذاك أكثر من مركز فنى من أهمها مدينة بغداد عاصمة الخلافة العباسية ومدينة الموصل وديار بكر وكذلك فى واسط والكوفة والبصرة(١٧). ثم انتشرت فى سورية حيث مدينة دمشق(١٨). وفى مصر حيث كانت القاهرة عاصمة الديار المصرية وقصبة الملك ويذكر انجاز بعض المخطوطات فى مدن مصرية

---

(15) Rice D. T., Op. Cit., P. 50.

(١٦) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. ص ١٢٥ وهامش رقم (١).

(17) Rice D. T., Op. Cit., P. 47.

(١٨) انظر ص ١٠٥ من هذا الكتاب.

أخرى مثل مدينة دمياط (١٩). كما انتشرت فى إيران وبخاصة خلال عصر سلاجقة إيران وعاشت فترة طويلة جنباً إلى جنب مع المدرسة المغولية فى التصوير الإسلامى بإيران إبان العصر المغولى (٢٠). كما امتدت المدرسة العربية إلى شمال إفريقية وإلى الأندلس (٢١).

المميزات العامة للمدرسة العربية:

تمتاز صور المخطوطات الإسلامية التى تنتمى إلى المدرسة العربية بمميزات رئيسية عامة تختص بها دون غيرها من مدارس التصوير الإسلامى الأخرى التى ظهرت فى العصور الإسلامية وكانت من أهم هذه المميزات جميعاً فى رأينا أن صور مخطوطات المدرسة العربية تكوّن جزءاً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميداناً لإظهار المواهب الفنية للمصورين (٢٢). ومن ثم نجد بعض المخطوطات قد زوّقت بصور ذات أحجام صغيرة (٢٣). طبقاً للمساحة الخالية التى تركها الخطاط الذى قام بنسخ المخطوط فأصبح لا يحيط بالصورة إطار يفصل بينها وبين المتن وربما كان من أسباب ذلك أيضاً أن المؤلف يدفع بكتابه إلى الخطاط أولاً الذى يقوم بنسخه بخط يده ويترك فراغات بيضاء ليقوم المصور برسم الصور فيها حسب القصص والموضوعات التى ينص عليها متن المخطوط. ويمكن تلخيص هذه المميزات الرئيسية العامة للمدرسة العربية فى النقاط الهامة التالية:

- □ يعتبر الطابع العربى (٢٤) من أهم هذه المميزات العامة للمدرسة العربية ويغلب على معظم صور هذه المدرسة ويتمثل هذا الطابع العربى فى سحنة الرسوم الآدمية التى تلوح فى وجوهها المسحة السامية واختصت بقنى الأنوف واللحى السوداء (٢٥). وكذلك يتمثل فى الملابس التى يرتديها أشخاص هذه الصور فهى

---

(١٩) أنظر ص ١٠٦ ومابعدها من هذا الكتاب.

(٢٠) أنظر الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(٢١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٥.

(٢٢) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. ص ٢٦.

(23) Rice D. T., Op. Cit., P. 47.

(٢٤) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٢٦؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٧.

(٢٥) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٢٦. ,Rice D. T., Op. Cit., P. 51.

شرقية وعربية فى أغلبها فرسمت واسعة فضفاضة قوامها القميص والجلباب ينسدل حتى يكاد يغطى القدمين فى كثير من الصور. ورسمت الملابس ذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف دقيقة. وفى بعض الأحيان زركشت هذه الملابس بزخارف نباتية وزهور أو وحدات هندسية متكررة وسنرى ذلك فى أمثلة كثيرة من صور مخطوطات من كتاب كليلة ودمنة وكتاب مقامات الحريرى وكتاب الأغانى لأبى فرج الأصفهانى وكتاب الترياق لجالينوس ويضاف إلى ذلك غطاء الرأس وهو عبارة عن عمامة متعددة الطيات (٢٦). كما يتضح الطابع العربى أيضاً فى صور المدرسة العربية في العناية برسوم الخيل والإبل (٢٧).

- ومن المميزات الرئيسية الهامة لهذه المدرسة البعد عن التمثيل الواقعى (٢٨). وربما كانت هذه الخاصية الفنية نتيجة منطقية لموقف الإسلام من التصوير الذى سبق الإشارة إليه (٢٩). ومن ثم نجد المصور ابتعد عن صدق تمثيل الطبيعة فرسم الصور الآدمية بأسلوب محور أهمل فيه مراعاة النسب التشريحية للجسم الإنسانى فاعتنى بابراز الشخصية الرئيسية فى الصورة على اعتبار أنها محور موضوع الصورة وكان هذا على حساب رسوم الأشخاص الثانويين وكذلك سائر عناصر البيئة فى الصورة. وكذلك ابتعد المصور عن التعبير عن العمق وعن التكتل فأهمل بعض القواعد الفنية التى تؤدى إلى التجسيم والعمق فى الصورة مثل الظل والنور فنجد كل صورة مضيئة كأنما صورت فى وضح النهار حتى ولو كان موضوع الصورة يقتضى أن يحدث ليلاً فنجد المصور يرمز إلى ذلك برسم ما يعبر عن القمر والنجوم فقط. ومثل درجات اللون فلم يستخدمها فرسم صورة بالألوان الساطعة الزاهية ومن ثم لم يعبر عن الظل والنور. ومثل اهمال قواعد المنظور والبعد الثالث حسبما يقتضى أسلوب التمثيل الواقعى فى الرسوم فجاءت صور هذه المدرسة مسطحة لا عمق فيها. كذلك أضاف المصور إلى صوره الآدمية رسوم هالات حول رءوس

---

(٢٦) تعرف العمامة بأنها تاج العرب.

(٢٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٧.

(٢٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٨.

(٢٩) انظر ص ٢٥ ومابعدها من هذا الكتاب.

الأشخاص وقد تكون هذه الهالة باللون الذهبى ولم يقتصر فى رسمها فى بعض صور مخطوطات هذه المدرسة على رسمها حول رءوس الأشخاص وإنما رسمها حول رءوس الطيور والأزهار كما فى بعض صور مخطوط من كتاب الرياق لجالينوس. مما يبرهن على أن رسم الهالة هنا لم يكن يرمز إلى أى مظهر من مظاهر القداسة ولكن ربما قصد به لفت الأنظار إلى هذه الرسوم (٣٠).

ـ□ وكذلك امتازت صور المدرسة العربية بالإغراق فى الطابع الزخرفى وربما كانت هذه الخاصية الفنية العامة نتيجة ماسبقتها من خاصية فنية من حيث البعد عن صدق تمثيل الواقع أو الطبيعة فلجأ المصور علاوة على ذلك إلى استخدام الألوان البراقة الزاهية نتيجة عدم دقته فى استخدام الدرجات المختلفة للألوان. كما أنه لجأ إلى تلوين خلفيات صوره بلون واحد هو اللون الذهبى فى معظم صور هذه المدرسة فى أكثر مراكزها الفنية واللون الأحمر لرسم خلفيات صور المخطوطات من هذه المدرسة بوجه خاص فى إيران. ونجد أن الطابع الزخرفى يتضح بجلاء فى أسلوب رسم تفاصيل طيات الثياب (٣١). وذلك عن طريق ثلاثة أساليب زخرفية (٣٢). أولها استخدام خطوط أو رسوم هندسية أو صور حيوانات وزهور وقد يكون أحياناً برسم بعض البروج والأهلة وأحياناً بالزخرفة العربية المورقة المعروفة بالتوريق أو الأرابيسك. والأسلوب الثانى هو الميل إلى القرب من الواقع وذلك برسم طيات الثوب على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد. وأما الأسلوب الثالث فى رسم طيات الثياب وهو أن تتعقد هذه الطيات فترسم على شكل الأمواج المتكسرة أو تجمع الديدان (٣٣). وعلاوة على ذلك، يتضح الميل نحو الزخرفة فى صور هذه المدرسة وذلك فى زخرفة رسوم الخلفيات المعمارية بزخارف نباتية وهندسية تكسى بها العمائر المختلفة. وكذلك فى التعبير عن رسم المياه بطريقة زخرفية تشبه تجمع الديدان. وكذلك فى رسم النبات والأشجار والزهور غالباً مايستخدم المصور بحسب هذه المدرسة فى تلوينها ألواناً زخرفية بعيدة عن صدق تمثيل الواقع.

---

(٣٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٨.

(٣١) أنظر ص ومابعدها من هذا الكتاب.

(٣٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٩.

(٣٣) المرجع نفسه. ص ١٢٩.

□ وكذلك من المميزات الفنية الرئيسية لصور المدرسة العربية الميل إلى البساطة وعدم التعقيد (٣٤). ذلك أن معظم هذه الصور لا يحدها إطار يفصل بينها وبين المتن ـــ كما سبق ذكره آنفاً ـــ. ورسم المصور صور مخطوطاته أحياناً تخلو خلفياتها من أية رسوم وإن وجدت فى بعض الأحيان خلفيات معمارية أو نباتية أو رسوم صخور وتلال رسمها المصور فى هذه الحالة بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة تميل إلى الطابع الزخرفى أحياناً. وكذلك عبّر المصور فى صور هذه المدرسة عن الأرضية التى تقف عليها معظم رسومه على هيئة خط مستقيم دقيق أو سميك وفى بعض الأحيان يستخدم إطار الصورة السفلى إن وجد، كما قد يرسمها على هيئة خط يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة تنطلق منها الأشجار والزهور والفروع النباتية.

المدرسة العربية فى العراق:

تنتمى إلى المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى عدة مراكز فنية هامة فى العراق خلال عصر الخلفاء العباسيين من أهمها بغداد عاصمة الخلافة العباسية ويكاد يجمع معظم علماء الآثار والفنون الإسلامية أنه ينسب إلى بغداد أقدم مخطوط إسلامى مزوق بالصور ويحمل تاريخ نسخه من المدرسة العربية معروف حتى الآن وهو مخطوط من كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة (خليل أغا تحت رقم ٨ ف). وهو مختصر رسالة لأحمد بن حسن بن الأحنف، وقد نسخه على ابن حسن بن هيبة الله فى بغداد فى آخر رمضان سنة (٦٠٥هـ.). يوافق آخر مارس سنة (١٢٠٩م.). ويضم هذا المخطوط حوالى تسع وثلاثين صورة تشتمل على صور خيل وآدميين، وتوضح أمراض الخيل وطريقة علاجها (٣٥). ولقد قام نفس الخطاط بنسخ مخطوط آخر من نفس الكتاب فى سنة (٦٠٦هـ./ ١٢١٠م.) وهو محفوظ حالياً بمكتبة طوبقا بوسراى باستانبول

---

(٣٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٨.

(٣٥) زكى حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى. مجلة سومر. ص١٢؛ والأطلس (شكل ٨٦٢ ـــ ٨٦٥)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص٩٨، ١٢٩ (شكل ٩).

Stchou kine I., Les Manuscrits illustrés Musulmans de La Bibliothèque du Caire, Gazette des Beaux- Arts. 6e. periode XIII. 1935. PP. 138 - 140.

(أحمد الثالث رقم ٢١١٥) (٣٦). وتوجد نسخة مخطوطة ثالثة محفوظة فى المكتبة السليمانية باستانبول (الفاتح رقم ٣٦٠٩) والتى تمتاز صورها بأنها تحمل أساليب فنية بيزنطية غزيرة ويرمى البعض أنها لا تستحق الذكر إذا ما قورنت بصور المخطوطتين السابقتين (٣٧). وتحتفظ مكتبة أيا صوفيا (تحت رقم ٤١٩٧) بنسخة مخطوطة رابعة من كتاب البيطرة تحتوى على تسع عشرة صورة اختلف فى نسبتها إلى الموصل أو بغداد والغالب على الظن أنها اعتمدت على نماذج بيزنطية مفقودة (٣٨).

ويعتبر المخطوط الأول من أهم المخطوطات الإسلامية فهو يشتمل على كتابة تنسبه إلى مدينة بغداد. هذا علاوة على أن صوره تمثل المرحلة المبكرة من مراحل المدرسة ومن ثم نجدها تمتاز بالبساطة التامة فهى لا تحتوى على خلفية وإنما رسمت الأرضية على شكل خط (٣٩) قوامه أوراق الشجر المدمجة تخرج منها فى بعض الأحيان أوراق نباتية محورة علاوة على أن الصورة لا يحدها إطار (٤٠). أما الرسوم الآدمية فتمتاز بالجسم الطويل والأكتاف الضيقة والرقبة التى تكاد تختفى بين الرأس والجسم تماماً ويغلب على وجوه الأشخاص الملامح الشرقية الساميّة وغالباً ما يحيط بها هالات مذهبة مستديرة بأسلوب بيزنطى. ويؤكد السيد «رايس د. ت». أن رسوم الأشخاص يلاحظ فيها التناسب ومراعاة الحركة عن طريق التنويع فى رسم الأشخاص فى أوضاع مختلفة (٤١). وكذلك استخدمت بعض الإشارات واللفتات فى رسوم الأشخاص للتعبير عن الحركة (٤٢).

---

(36) Rice D . T., Op. Cit., P. 54. Pl. 13. B.;
Ettinghausen R., Op. Cit., PP. 97, 100. Pl. P. 97.

(37) Holter K., Die islamischen Miniatur handschriften Vor 1350; in Zentralblatt fúr Bibliothekswesen, Vol. 54. P. 21.

(٣٨) يرجح «رايس د.ت.» نسبتها وبخاصة أن المتن قد نسخ فى مصر دون تحديد التاريخ.
Rice D . T., Op. Cit., P. 54.

(39) Ibid. P. 54.

(٤٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٣٠.

(41) Rice D . T., Op. Cit., P. 54.

(42) Buchthal H., Early Islamic Miniatures from Boghded (Walters Art Gallery Journal, V. 1942) P. 19 - 39.

ولقد رسم المصور أشخاصه يلبسون ثياباً عربية الطراز قوامها العمائم التى تغطى الرءوس ويلبس كل منهم جلباباً قصيراً لا يصل إلى الركبة فوق سراويل طويلة، كما يزين بعض أكمامها أشرطة حول العضد فى بعض الصور(٤٣). أما صور الخيل فلقد رسمت بحجم صغير نسبياً ويلاحظ فى رسمها قلة التفاصيل، بل إن البعض يرى أنها قريبة الشبه من صور الحمير(٤٤). ومما تجدر ملاحظته أن معظم رسوم الوجوه الآدمية رسمت فى وضعة جانبية وكذلك جاءت رسوم الخيل ذات أوضاع جانبية. أما عن الألوان فلقد استخدم فى تنفيذ رسوم هذه المخطوطة اللون الأزرق والأخضر والوردى والقهوائى والبنفسجى والأحمر والأسود والذهبى ولقد أصابها التلف فأعيد تلوين الكثير منها فى عصر متأخر(٤٥).

ومن أمثلة صور هذا المخطوط صورة تمثل فارساً على صهوة الجواد (٤٦)، حيث لا يحيط بالصورة إطار يفصل بينها وبين المتن كما يلاحظ رسم الأرضية على هيئة خط مستقيم يتألف من أوراق وحشائش نباتية مدمجة تنطلق منها رسوم فروع نباتية وزهور. ويمكن تطبيق المميزات الرئيسية العامة للمدرسة العربية من حيث البساطة وعدم التعقيد فى رسوم الصورة فهى لا تحتوى على أية رسوم سوى الفارس على فرسه وكذلك من حيث الطابع العربى فى رسم الفارس وعمامته وملابسه ويلاحظ ذلك الشريط الذى يلتف حول العضد. هذا علاوة على الطابع الزخرفى الذى يسود الصورة من حيث أسلوب تمثيل أرضية الصورة ورسم الهالة تحيط برأس الفارس إلى جانب تلك الخصائص الفنية التى تمتاز بها صور هذا المخطوط كما سبق ذكره. وتتشابه هذه الصورة مع صورة من المخطوط الثانى من نفس الكتاب المؤرخ بسنة (٦٠٦هـ./ ١٢١٠م.) والمحفوظ بمكتبة طوبقا بوسراى باستانبول (رقم ٢١١٥ أحمد الثالث) (٤٧)، والصورة تمثل فارسين فوق صهوة جواديهما (لوحة رقم ١٣) (٤٨). فهى تتطابق معها إلى حد كبير فى التعبير عن حركة انطلاق

---

(٤٣) زكى حسن: الأطلس (شكل ٨٦٣).

(٤٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٣٠.

(٤٥) زكى حسن: الأطلس. ص ٥١٢؛ و Stchoukine I., Op. Cit., P.

(٤٦) زكى حسن: الأطلس. (شكل ٨٦٣).

(47) Rice D. T., Op. Cit., P. 54.

(48) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 97.

الفرس وعدوه فوق نفس الأرضية النباتية المحورة وفى خلو خلفية الصورة من أية رسوم أخرى فيما عدا الرسوم التى تمثل الموضوع وإن كانت تشترك معها فى كثير من الأساليب الفنية فهى تختلف معها فى طريقة التعبير عن حركة الفرس الأولى من المخطوط الأول ــ المحفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة ــ فهو ينظر إلى الخلف ومن ثم رسمت رقبته تلف إلى الوراء . وكذلك صورة المخطوط الثانى يتضح فيها استخدام اللون الأحمر والأخضر والبنفسجى والأسود والذهبى والوردى للتعبير عن بشرة الرسوم الآدمية فى الصورة (٤٩) . وهذه الألوان هى نفسها المستخدمة فى تنفيذ رسوم صور مخطوطة دار الكتب المصرية بالقاهرة (٥٠) .

ويمكن أن نلاحظ نفس الخصائص الفنية العامة للمدرسة العربية وكذلك الخصائص الفنية للمرحلة الأولى المبكرة لهذه المدرسة فى بغداد فى صور مخطوط كتاب البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة من خلال مثال آخر عبارة عن صورة تمثل القيام بعلاج بعض الخيول (٥١) . حيث رسم المصور رجلين أحدهما يقف أمام الحصان يمسك بشىء يضعه فى فم الحصان فى حين يجلس الثانى وهو يغمز الحصان بآلة يمسكها بيده اليمنى فى صدره . وأول ما يلاحظ فى الصورة ــ كما سبق فى المثالين السابقين ــ خلوها تماماً من أية رسوم أو عناصر أخرى فيما عدا تمثيل الأرض على هيئة خط عريض يقف عليه الرجلان والحصان (٥٢) . ومن الملاحظ فى رسوم هذه الصورة اهمال قواعد المنظور والبعد الثالث مما أدى إلى التسطيح فى رسومها ويتضح ذلك فى رسم الرجلين وبخاصة ذلك الذى يجلس وكأنه فــى الهواء إذ يضع قدميه على الخط العريض الذى يمثل أرضية الصورة بينما يجلس وكأنه معلق فى الهواء بكل جسمه . وعلى أية حال فإن أهمية مخطوط دار الكتب المصرية من كتاب البيطرة تكمن فى أنه يحتوى على كتابة تنسبه إلى مدينة بغداد مما يندر أن نجد كتابة فى مخطوطات أخرى من المدرسة العربية تذكر

---

(٤٩) أنظر : اللوحة فى صفحة (٩٧) من كتاب اتنجهاوزن حيث نشرت بالألوان :
Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 97.

(٥٠) زكى حسن : المرجع السابق . ص ٥١٢ .
(٥١) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ١٣٠ ــ ١٣١ . (شكل ٩) .
(٥٢) زكى حسن : المرجع السابق (شكل ٨٦٥) ؛ وحسن الباشا : المرجع السابق . ص ١٣١ .

صراحة مدينة بغداد ولكن يمكن عن طريق مقارنة الأساليب الفنية أن ننسب إلى هذه المدينة بعض المخطوطات الأخرى المزوقة بالصور بحسب أسلوب المدرسة العربية .

وبناءً على ما سبق نجد بعض العلماء فى الآثار والفنون الإسلامية وبخاصة من الغربيين يحاولون نسبة عدد لا بأس به من المخطوطات المزوقة بالصور إلى مدينة بغداد مخالفاً بذلك ما اتفق عليه كثير من المتخصصين فى حقل التصوير الإسلامى نذكر على سبيل المثال : رأى السيد « رايس د . ت » . فى نسبة صور مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٤٦٥ عربى) إلى بغداد على الرغم من اجماع معظم آراء العلماء على نسبتها إلى المدرسة العربية فى سورية حوالى (٦٢٢هـ . / ١٢٢٥) (٥٣) . ولكن هناك محاولات جديدة فى إرجاع بعض صور من كتاب خواص العقاقير أو خواص الأشجار «Materia Medica» لديسقوريدس (٥٤) . موزعة بين بعض المتاحف ومجموعات فنية أخرى وقد نُسخ وزوّق هذا المخطوط على يد عبدالله بن الفضل فى سنة (٦١٩هـ . / ١٢٢٢م .) (٥٥) . ومن صور هذا المخطوط رسوم تمثل بعض الأطباء يقومون بإعداد الأدوية أو بإجراء العمليات الجراحية (٥٦) . ولقد قام السيد « كونل » بنشر ثلاث صور من هذا المخطوط : الصورة الأولى تمثل طريقة مزج الأعشاب واستخلاص العقاقير الطبية منها وكانت هذه الصورة ضمن مجموعة مارتن الفنية سابقاً (٥٧) . والصورة الثانية تمثل أحد الحكماء اليونان الأقدمين مضجعاً على سرير ويقف أمامه تلميذ فى وقار وكانت هذه الصورة ضمن مجموعة زرة «Sarre» الفنية ببرلين سابقاً (٥٨) . أما الصورة الثالثة فهى تمثل حكيم يقف أمامه محارب وهو

---

(53) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 61., Pls P. 62, 63, Buchthal H., Hellenistic Miniatures in Early Islamić Manuscripts. (Ars Islamica Vol. VIII.) P. 132. :
وانظر ص ١٢٧ من هذا الكتاب .

(٥٤) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٩٧ .

(55) Kühnel E., Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1923. P. 51. Pls.: 4 - 6.: Binyon L., Wildinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 27. No. 14. Pl. IX. A.

(٥٦) زكى حسن : الأطلس . ص ٥١٤ ؛ حسن الباشا : المرجع السابق . ص ١٣٢ .

(57) Kühnel E., Op. Cit., Pl. 4.

(58) Ibid. Pl. 5.

يقبض على رمحه الطويل بكلتا يديه ويفصل بينها شجرة من الأشجار التى يستخلص منها العقاقير ولقد كانت هذه أيضاً ضمن المجموعة الفنية للسيد مارتن «Martin» فى استكهولم سابقاً (٥٩). ومما يلفت الانتباه فى هذه الصور الثلاث الملابس العربية الفضفاضة المزركشة بالزخارف النباتية والأشرطة التى تلتف حول العضد وكذلك العمائم المتعددة الطيات التى ينسدل طرفها الخلفى إلى الوراء على الظهر. كما يمكن ملاحظة اعتماد المصور الذى قام برسم هذه الصور على أصول بيزنطية واضحة فى طريقة رسم أوضاع الأشخاص وحركاتها التى يشوبها الجمود إلى حد كبير وتلك الهالة المستديرة التى تحيط برءوس هؤلاء الأشخاص.

وتحتفظ مكتبة أيا صوفيا باستانبول (تحت رقم مخطوط ٣٧٠٣) بنسخة مخطوطة من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس مؤرخ بسنة (٦٢١هـ./ ١٢٢٤م.) وينسب إلى مدينة بغداد (٦٠). وربما من صور هذه المخطوطة مجموعة تزين بعض الأوراق التى نزعت منه وتحتفظ بها بعض المتاحف العالمية نذكر منها على سبيل المثال صورة تمثل معملاً أو مختبراً تستخلص فيه بعض العقاقير الطبية (لوحة رقم ١٤) (٦١). وهى محفوظة بمتحف المتروبوليتان للفن فى نيويورك (تحت رقم 21. 51. 57. Nr.) ويشاهد فى الصورة حانوتاً تجرى بداخله القصة أى أنه بمثابة خلفية معمارية تضم بداخلها جميع رسوم الصورة ولقد قسمها المصور إلى مستويين الأول وتجرى فيه الأحداث الرئيسية للصورة فنرى شخصاً يجلس على مقعد وأمامه يقف شخص وقد انهمك فى تحضير بعض العقاقير بداخل إناء كبير يفصل بين الشخصين وقد وضع على موقد تخرج منه ألسنة اللهب بينما أمسك فى يده اليمنى بآلة يقلب بها المزيج أوربما يهم بغرف بعض المزيج ليضعه فى الإناء الصغير الذى يمسكه فى يده اليسرى. وفى المستوى الثانى بأعلى هذه الرسوم وكأنما يريد المصور التعبير عن مستوى الطابق الثانى فى هذا الحانوت اصطفت بعض الأوانى والقوارير التى ملئت بالعقاقير الطبية هذا علاوة على وجود رسم لشخصين عن يمين ويسار. ولقد وفق المصور هنا فى استخدام خلفية معمارية بسيطة بأسلوب اصطلاحى ليعبر

---

(59) Kühnel E., Op. Cit., Pl. 6.

(60) Ettinghausen R., Op. Cit-, P. 88.; Rice D . T., Op. Cit., P. 71.

(61) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 87.

بها عن صيدلية (٦٢). يتضح فيها مراعاة التماثل والتوازن فى توزيع الرسوم وكذلك البساطة وعدم التعقيد فى التعبير عن الموضوع بعدد قليل من الأشخاص فى الصورة. وتشترك مع هذه الصورة صورة أخرى ربما كانت من نفس المخطوط وهى محفوظة بمتحف اللوفر بباريس ومؤرخة بسنة (٦٢١هـ./ ١٢٢٤م.)(٦٣). وتحمل كتابة تمثل العنوان (صناع الرصاص)(٦٤). ويظهر فى الصورة صانعان يجلسان حول إناء كبير وقد أخذ أحدهما يقلب ما فى الإناء بآلة يقبض عليها بيديه، فى حين يجلس الآخر ويشير بيده اليمنى وكأنه يوجه إليه بعض التعليمات. ونشاهد نفس الملابس السابق مشاهدتها فى صور المخطوط من نفس الكتاب والمؤرخ بسنة (٦١٩هـ./ ١٢٢٢م.)، إذ يلبس كلا الرجلين رداء تكسوه رسوم نباتية ويلتف حول العضد شريطان تزينهما زخارف دقيقة وأما غطاء الرأس فهو العمامة المتعددة الطيات ذات الطرف الخلفى (عذبة) على الظهر(٦٥). هذا إلى جانب رسوم الهالات المستديرة حول الرأس. يضاف إلى ذلك حرص المصور على تحقيق التوازن فى الصورة حيث جميع رسومه تنطلق من أرضية عبارة عن خط عريض يجلس عليه الشخصان وبينهما الإناء فى حين رسمت شجرتين أقصى اليمين واليسار من الصورة لتحقيق التوازن. وهكذا يتضح مدى تطابق صور كتاب خواص العقاقير هذه مع صور مخطوطتى كتاب البيطرة ـ السابق دراستها ـ (٦٦). من حيث الأساليب والخصائص الفنية ولكن يظهر فى صور كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس مدى ما حققته الموضوعات من تقدم والصور من الثراء الزخرفى فى رسم عناصر أخرى فى الصور وكذلك رسم خلفيات معمارية حسبما يقتضى موضوع الصورة إلى جانب ظهور حركات وزخارف أشد تعقيداً فى الصور(٦٧).

---

(٦٢) أنظر اللوحة (رقم ١٤).

(٦٣) نجد أن بعض العلماء يذكرون أنها تحمل تاريخ (٦١٩هـ./ ١٢٢٢م.) أنظر:

Binyon L., Wilkinson d . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 27., Pl. IX . A. No. 14.

ولكن يرى البعض أنها مؤرخة بسنة (٦٢١هـ./ ١٢٢٤م.) أنظر: زكى محمد حسن: الأطلس ص ٥١٤ (شكل ٨٧٣ و٨٧٤).

(٦٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٣٣ (شكل ١٠).

(65) Binyon L., Wilkinson d . V . S. & Gray B., Op. Cit., Pl. IX . A.

(٦٦) أنظر ص   من هذا الكتاب.

(٦٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٣٢.

ومن أهم المخطوطات وأروعها التى تنسب إلى مدينة بغداد نسخة مخطوطة من كتاب مقامات الحريرى محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٥٨٤٧ عربى) وتعرف بحريرى شيفر «Schefer Hariri» (٦٨). وتحمل هذه المخطوطة تاريخ نسخها وتزويقها علاوة على اسم الخطاط والمصور كما جاء فى خاتمة المخطوطة بالخط النسخ ما نصه «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبى الحسن كوريها الواسطى بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان من سنة أربع وثلثين وستمائة حامداً الله تعالى... إلخ» (٦٩). ومن هذا النص يفهم أن هذه المخطوطة من مقامات الحريرى تعتبر الوحيدة من بين المخطوطات بحسب المدرسة العربية التى تسجل اسم الناسخ ويذكر صراحة أنه هو نفسه المصور وهى تؤرخ بسنة (٦٣٤هـ./ ١٢٣٧م.) (٧٠). ويذكر أيضاً أنه من مدينة واسط التى تقع إلى الشرق من نهر دجلة فى حوالى منتصف الطريق بين بغداد والبصرة فى العراق حالياً (٧١). وتمثل صور هذا المخطوط أروع ما انتجته مدرسة بغداد فى ظل المدرسة العربية خلال القرن (٧هـ./ ١٣م.). ويشتمل المخطوط على حوالى تسع وتسعين صورة ملونة (٧٢). وإن كان السيد «رايس» يعتقد أن يكون هذا المخطوط قد نُسخ وزوّق فى مدينة واسط التى كانتْ مدينة هامة منذ بداية القرن (٧هـ./ ١٣م.) وظلت كذلك حتى القرن (٩هـ./ ١٥م.) وليس من المقبول الاستنتاج بأن المصور والخطاط يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى قد استدعى إلى العاصمة بغداد ليعمل لدى بلاط الخليفة (٧٣). فإن معظم الآراء ترجح ذلك فعلاوة على التشابه الكبير بين صور هذا المخطوط وصور مخطوط خواص العقاقير وبخاصة فى رسم

---

(68) Kühnel E., Op. Cit., Pls.: 12 , 13.; Rice D . T., Op. Cit., PP. 59 - 63. Pls.; 20 - 22.

(٦٩) عيسى سلمان: الواسطى يحيى بن محمود بن يحيى رسام وخطاط ومذهب ومزخرف. (بغداد ١٩٧٢.). ص ١٩.

(٧٠) زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى. ص١٨؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص١٠٦، ١٣٤.

(71) Rice D . T., Op. Cit., P. 59.

(٧٢) قام السيد «اتنجهاوزن» بنشر حوالى سبع صور من هذا المخطوط الهام كلها بالألوان.
Ettinghausen R., Op. Cit., Pls PP.: 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122.

(73) Rice D . T., Op. Cit., P. 59.

خلفيات معمارية تشتمل على عمائر مقسمة إلى ثلاثة أقسام(٧٤). فما يرجح نسبة هذا المخطوط إلى عاصمة الخلافة ببغداد روعة صوره وجمالها وإتقانها فضلاً عن قلة التأثيرات الأجنبية الفنية التى تظهر فى صور المخطوطات التى تنسب إلى مراكز فنية أخرى فى شمال العراق بحسب المدرسة العربية (٧٥).

وربما كانت من بين الصور الرائعة التى تزوق هذا المخطوط صورة تمثل راعياً وقطيعاً من الإبل (لوحة رقم ١٥)(٧٦). حيث صور الفنان منظراً ريفياً عبارة عن شخص يقف بجوار عشر نوق على أرضية رسمت على شكل خط عريض باللون الأخضر تخرج منه بعض النباتات المحورة. وتخلو الصورة هنا من رسم لأية عناصر أو خلفيات معمارية (٧٧). ولقد وفق المصور وأصاب نجاحاً كبيراً فى التعبير عن جموع الإبل وحركاتها حيث نشاهد حركة رقابها المرتفعة إلى أعلى فى حين نرى أثنين منها انهمكتا فى قضم بعض الحشائش والأعشاب بأسفل فرسمت حركة الرقبة لكليهما تنزل إلى أسفل بأسلوب قريب من الواقع (٧٨). كما وفق الواسطى فى رسم حركة قائدها وقد رفع عصاه بيده اليمنى (٧٩). ولقد رسمت ثيابه بسيطة عربية الملامح واسعة فضفاضة ذات أردان واسعة. ويتضح أن هذه الخصائص الفنية المميزة لهذه الصورة سبق ورأيناها فى صور المخطوطات السابق دراستها من مدرسة بغداد.

ومن الصور الرائعة من هذا المخطوط صورة تقع فى المقامة السابعة «البرقعيدية» التى تتحدث عن برقعيد فى يوم عيد والفرسان الذين يتأهبون للاشتراك فى حفلات العيد فى هذه البلدة (٨٠). وقد رسم الواسطى صورته تمثل مجموعة من الفرسان يرفعون البنود والأعلام ويضربون الدفوف ويعزفون المزمار احتفالاً بنهاية

---

(٧٤) قارن بين صورة من مخطوط مقامات الحريرى التى نحن بصددها تمثل سيدة ساعة الوضع وصورة من مخطوط خواص العقاقير تمثل صيدلية سبق دراستها (لوحة رقم ١٤) من حيث الخلفية المعمارية. أنظر: Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 121.

(٧٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٣٥.

(76) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. 117.

(٧٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٣٧.

(78) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 120.

(٧٩) زكى حسن: الأطلس. ص ٥١٥ (شكل ٨٧٧).

(٨٠) ثروت عكاشة: فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى (القاهرة ١٩٧٤). ص ٣٣.

شهر رمضان ورؤية هلال شهر شوال (لوحة رقم ١٦)(٨١) . ولقد وفق الواسطى فى رسم الجموع واتقان رسوم الخيول التى تتشابه إلى حد كبير مع رسوم الخيل فى صور مخطوطتى كتاب البيطرة السابق دراستها (٨٢) . هذا فضلاً عن دقة الملاحظة فى رسم البنود والأعلام والتنويع بينها من حيث الأحجام والألوان وأيضاً من حيث العبارات التى سجلت عليها فمنها عبارة التوحيد «لا إله إلا الله محمد رسول الله» ومنها التى سجلت عليها آيات من سورة الإخلاص «قل هو الله أحد الله الصمد . .» .

وصورة أخرى تقع فى المقامة الحادية والثلاثين «الرملية» تمثل مواكب الحج (٨٣) . حيث رسم الواسطى قافلة حجاج (لوحة رقم ١٧)(٨٤) . وأصاب القدر الكبير من التوفيق السابق ملاحظته فى رسم جموع الإبل وحركاتها وحركات الرايات والبنود وأيضاً حركة الأشخاص الذين يقرعون الدفوف أو الذين ينفخون فى الأبواق (٨٥) ، هذا علاوة على طريقة رسم ذلك الهودج الوحيد الذى يظهر فى الصورة . وكما سبق ذكره تحفل هذه المخطوطة بالكثير من الصور التى تمثل بعض مظاهر الحياة اليومية والريفية ومثال ذلك صورة تمثل أبا زيد السروجى والحارث بن همام فى قرية (لوحة رقم ١٨) (٨٦) . وصورة تمثل أبا زيد السروجى يدخل أحد مساجد المغرب (٨٧) . وصورة أخرى تمثل الحارث بن همام فى بيت أبى زيد السروجى وتقع فى المقامة الخمسين «البصرية» (٨٨) . وغيرها من الصور التى امتازت رسومها الآدمية بتنوع الشخصيات واختلاف الملامح ووضوح التعبير عن العواطف المختلفة (٨٩) . وهكذا فإن صور مخطوطة مقامات الحريرى شيفر التى قام

---

(٨١) زكى محمد حسن : المرجع السابق . ص ٥١٥ (شكل ٨٨٠) ؛ و.
Kühnel E., Op. Cit., Abb. 12.; Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 118.

(٨٢) انظر ص ٨٦ من هذا الكتاب .

(٨٣) ثروت عكاشة : المرجع السابق . ص ٧٠ .
وعيسى السلمان : المرجع السابق . (لوحة ٤٥) .

(84) Kühnel E., Op. Cit., Abb. 13.; Ettinghausen R., Op. Cit., P. 119.

(85) Kühnel E., Op. Cit., P. 52.

(86) Ettinghause., Pls. PP. 98, 99, 101.

(٨٧) عيسى السلمان : المرجع السابق . (لوحة ١٩) ؛ وثروت عكاشة : المرجع السابق . ص ٤٨ .

(٨٨) عيسى السلمان : المرجع السابق (لوحة ٢٨) ؛ وثروت عكاشة : المرجع السابق . ص ٩٩ — ١٠٠ .

(٨٩) زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير ص ١٨ ؛ وحسن الباشا : المرجع السابق . ص ١٣٥ .

بنسخها وتزويقها الواسطى تمثل مرحلة متطورة من مراحل مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى .

وتشترك مع صور هذا المخطوط صور فى مخطوط آخر من مقامات الحريرى محفوظ بالمتحف الآسيوى بمدينة لينتجراد ترجع إلى حوالى (٦٢٢ــ ٦٣٢ هـ./ ١٢٢٥ــ ١٢٣٥م.)(٩٠) . وذلك من حيث الأسلوب العام وطريقة توزيع الرسوم فى الصورة توزيعاً زخرفياً وكذلك فى أسلوب رسم تفاصيل طيات الثياب على شكل دوائر المياه المتكسرة(٩١) . ومن ثم يرجح نسبة هذا المخطوط إلى مدينة بغداد(٩٢) . التى سقطت فى أيدى المغول (التتار) فى سنة (٦٥٦هـ./ ١٢٥٨م.) ونالها الكثير من التخريب والدمار وقُضى على الخلافة العباسية فى العراق . والغريب أنه على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية نجد السيد «اتنجهاوزن» يصر على نسبة صور مخطوط من كتاب «اخوان الصفا وخلان الوفا» المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول (تحت رقم أسعد أفندى ٣٦٣٨) مؤرخة (٦٨٦هـ./ ١٢٨٧م.)(٩٣). إلى مدينة بغداد . ولكن ليس من اليسير قبول هذا الرأى اعتماداً على الحقيقية التاريخية سالفة الذكر وكذلك اعتماداً على الخصائص الفنية لصور مخطوطة مقامات الحريرى «شيفر» من عمل الواسطى وكذلك صور مخطوطة مقامات الحريرى المحفوظة بالمتحف الآسيوى بلينتجراد إذ يتضح الإختلاف من حيث الألوان ورسوم الملابس التى يرتديها الأشخاص ورسم الهالة(٩٤) . وغيرها من الأساليب الفنية التى لاتتشابه مع صور المخطوطات المزوقة فى بغداد بحسب المدرسة العربية .

ومن المراكز الهامة فى العراق التى ازدهرت فى فن التصوير وتزويق المخطوطات بحسب المدرسة العربية مدينة الموصل فى شمال العراق(٩٥). ومن أقدم

(90) Kühnel E., Op. Cit., Abb. 7 — 11.

(٩١) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ١٣٨ (شكل ١٢).

(92) Kühnel E., Op. Cit., P. 51.

(93) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 110, Pls. PP. 98, 99, 101.

(94) Rice D . T., Op. Cit., P. 63., Pl. 24.

(٩٥) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ١٤٦ .

المخطوطات المزوقة بالصور ويمكن نسبتها إلى الموصل نسخة مخطوطة من كتاب الترياق لجالينوس المحفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (تحت رقم عربى ٢٩٦٤) (٩٦). وقام بنسخ هذا المخطوط بخط يده «محمد بن عبد الواحد ابن أبى الحسن بن أحمد» فى ربيع الأول سنة (٥٩٥هـ./ ١١٩٩م.). ويضم هذا المخطوط حوالى ثلاث عشرة صفحة مصورة لأشكال النبات وجدولاً لرسوم الحيات بالإضافة إلى مجموعة صور تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين كل منهم فى غرفته يطالع أو يحاور بعض تلاميذه (٩٧). كما أن غرة هذا المخطوط تحتوى على صورة لأميرة تجلس على وسادة داخل دائرة تتألف من أفعيين برأسى تنين قد تشابك ذيلاهما فى أسفل ورأساهما فى أعلى. والتف جسم إحداهما إلى اليمين وجسم الثانية إلى اليسار فتكون أربع دوائر حول الدائرة الكبرى (٩٨). ويلاحظ أن السيدة أو الأميرة تمسك فى يديها برمز الهلال بنفس الأسلوب الذى نجده على التحف المعدنية المكفتة من الموصل فى القرن (٧هـ./ ١٣م.) ومثال ذلك ابريق من النحاس المكفت بالفضة فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن (٩٩). وكذلك مقلمة ومحبرة من النحاس المكفت بالفضة محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن (١٠٠). ويشاهد فى الصورة إلى يمين الأميرة رسم لامرأة تعزف الموسيقى وإلى يسارها امرأة أخرى ترقص. ونشاهد حول الدائرة رسوم أربع جنيات مجنحات لهن أجنحة مدببة (١٠١). ويوجد فوق ساحة الصورة وتحتها مستطيلان يضم كل منهما كتابة

---

(٩٦) كشفه الأستاذ بشر فارس «B. Farés» وكتب عنه دراسة قيمة بعنوان «Le Livre de La Theriaque» ويحتوى جوامع المقالة الأولى من كتاب جالينوس فى المعجونات التى ذكر فيها معجون الترياق خاصة بتفسير يحيى النحوى الإسكندرانى. ويرجح «بشر فارس» نسبة صور هذا المخطوط إلى الشام أو العراق.

(٩٧) زكى حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى. ص ١٣ و٢٨؛ وحسن الباشا: المرجع السابق ص ٩٦؛ و. Faris B., Op. Cit., PP. 13 - 14.

(٩٨) زكى حسن: الأطلس. ص ٥١٠ (شكل ٨٥٦)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٤٦-١٤٧ (شكل ١٤).

(٩٩) زكى حسن: فنون الإسلام. ص ٥٤٢؛ و Pope A. M., A Survey Of Persian Art. Vol. VI. Pl. 131.

(100) Barrett D., Islamic Metalworks in the British Museum. P. XXII, Pls. 14 - 15.

(١٠١) زكى حسن: الأطلس. ص ٥١٠؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٤٧-١٤٨.

بالخط الكوفى على مهاد من الفروع النباتية والوريقات الدقيقة (١٠٢). ومن حيث الأسلوب الفنى يلاحظ فى رسوم هذه الصورة الملابس العربية الطابع والمزركشة بزخارف من فروع نباتية مورقة وخاصة فى ثياب الأميرة وثياب السيدتين والجنيات الأربع كما أن هذه الزخرفة تزيّن الأريكة ورمز الهلال (١٠٣). إلاّ أن ملامح الأشخاص ليست عربية إذ أن السحن قريبة الشبه من السحن التى نراها مرسومة على خزف مينائى ـ متعدد الألوان ـ من الرى بإيران. هذا علاوة على رسم الهالة حول رءوس الأشخاص فى الصورة.

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل بعض أعمال الحقول (لوحة رقم ١٩) (١٠٤). وقد كتب بأعلاها بالخط الكوفى على مهاد من الفروع النباتية والوريقات الدقيقة مانصه «هذا كلام اندروماخس بلفظه» (١٠٥). ومما يلفت النظر فى هذه الصورة أنها تضم رسماً فى مستويين علوى وسفلى. ففى المستوى العلوى نشاهد إلى أقصى اليسار أندروماخس يراقب الزراع فى حين يقف فتى ـ ربما خادمه ـ يحمل على رأسه الطعام ويقبض بيده اليمنى قدر أو جرة ـ ربما كانت للمياه ـ بينما نجد رسوماً لثلاثة رجال منهما اثنان يحفران فى حين نرى الثالث وكأنه يحصد. وأما فى المستوى السفلى نشاهد أحد الزراع يقوم بدرس القمح وقد جلس فوق نورج يجره بقرتان. وأمام البقرتين يوجد فلاح ثان يدرى القمح بالمداراة فى حين رسم بجوار هذا الفلاح امرأة تمسك بين يديها منخل لتنخل هذا القمح بينما نرى إلى اليسار مقدمة حمار على ظهره حمل من عيدان النبات (١٠٦). والحق أن هذه الصورة تعكس جانباً مهماً من جوانب الحياة الاجتماعية فى المجتمع الإسلامى وقتذاك مما يبرهن على صدق التعبير عن البيئة المحيطة بالفنان الذى قام برسم هذه الصورة الرائعة التى حفلت برسوم على الرغم من بدائيتها وبساطتها فهى مفعمة بالحركة والحيوية (١٠٧).

---

(١٠٢) زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى. ص ١٣؛ و Farés B.; Op. Cit., PP. 20 - 34.

(١٠٣) حسن الباشا : المرجع السابق. ص ١٤٨.

(104) Ettinghusen R., Op. Cit., Pl. P. 84.

(١٠٥) لمزيد عن قصة وموضوع هذه الصورة. أنظر:
زكى محمد حسن : الأطلس. ص ٥١١ (شكل ٨٥٩)؛ Farés B., Op. Cit., PP. 43 - 46.

(١٠٦) حسن الباشا : المرجع السابق. ص ١٥٠.

(١٠٧) زكى محمد حسن : الأطلس. ص ٥١١ (شكل ٨٥٩)؛ Farés B., Op. Cit., PP. 43 - 46.

وهناك صورة أخرى من صور هذا المخطوط المليئة بالحركة والحيوية تضم خلفية معمارية بسيطة بمجلس بداخلها أمير يجلس جلسة متربعة ويبدو وجهه فى وضع المواجهة ويمسك بيده اليمنى بكأس وتزين أكمام ثيابه أشرطة زخرفية تلتف حول العضد والهالة المستديرة باللون الذهبى تحيط برأسه وعن يمينه يجلس أربع نسوة وعن يساره مثلهن (لوحة رقم ٢٠) (١٠٨). هذا علاوة على منظر خارجى لشجرتين عن يمين ويسار الصورة وكذلك يوجد فلاحان يقومان بعملهما.

وينسب إلى الموصل مخطوط آخر من نفس الكتاب محفوظ بالمكتبة الأهلية فى ڤينا (تحت رقم «A. F. 10») ويرجح تأريخه إلى حوالى منتصف القرن (٧هـ./ ١٣م.) (١٠٩). ومن أهم صوره تلك الصورة التى تمثل شاباً أكل من حب الغار كى يشفى من لسعة الحية (١١٠). ويظهر أندروماخس راكباً فرسه فى يمين الصورة وهو يشير بيده للتعبير عن الحديث مع فتى تلسعه فى قدمه أفعى وقد أمسك بها بيده اليسرى فى حين يضربها بالعصى التى فى يده اليمنى. والملاحظ أن الصورة يتوسطها رسم طاووس جميل خلفه شجرة ذات أغصان وأوراق كما يوجد خلف أندروماخس رسم شجرة أيضاً وكذلك خلف الفتى توجد شجرة ثالثة. كما زود المصور صورته برسوم عدد من الطير غير الطاووس ففى أقصى اليسار من الصورة رسم طائر يشبه البجعة إلى جانب عدد من الطيور بعضها يحلق فى الجو والبعض الآخر فوق الأغصان (١١١). ويلاحظ مدى العناية فى رسم الحيوان والطير فى هذه الصورة رسماً قريباً إلى حدما من الواقع. فى حين مالت سائر عناصر الصورة الفنية من رسوم آدمية ورسوم الأشجار ورسم أرضية الصورة إلى الطابع الزخرفى والتحوير. وهناك تقارب فى الشبه بين رسم الفتى وبخاصة وجهه ورسم الوجوه الآدمية على خزف مينائى من الرى فى القرن (٧هـ./ ١٣م.) (١١٢). ومما تجدر الإشارة إليه فى هذه الصورة رسم الهالة ليس فقط حول الرءوس الآدمية وإنما رسمت حول رءوس الطيور وكذلك رسمت هالة حول الزهرة القريبة من

---

(108) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 86., Pl. P. 85.
(109) kühnel E., Op. Cit., P. Pl. 3. b.
(١١٠) زكى حسن: الأطلس. ص ٥١١ (شكل ٨٦١)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٠.
(١١١) المرجع نفسه: ص ١٥١ (شكل ١٥).
(١١٢) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٥١١؛ Farés B., Op. Cit., P. 41.

الفنى وربما كانت من مميزات هذا المخطوط بالإضافة إلى زخرفة ثوب الطبيب أندروماخس التى رسمت بشكل يشبه تجمع الديدان (١١٣). وكذلك الإفراط فى الأسلوب الزخرفى عن طريق، إظهار تفاصيل العقل فى سيقان الشجرة ورسم الأرضية على شكل خط يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة (١١٤).

وصورة أخرى من هذا المخطوط (بالورقة الأولى وجه) (١١٥) تمثل ملكاً يجلس على عرشه وحوله الحاشية والحراس داخل خلفية معمارية وبأعلى الصورة يوجد منظر صيد وقنص وبأسفل الصورة خارج الخلفية المعمارية يوجد منظر مجموعة من الفرسان وسيدات داخل الهودج (١١٦). وهذه الصورة تحمل علاوة على الإزدحام فى رسم عناصرها الفنية المكونة من رسوم آدمية ورسوم حيوان وطير وشجيرات وأزهار. تحمل الخصائص الفنية العامة المميزة لهذا المخطوط كما سبق شرحه.

وينسب إلى مدينة الموصل مخطوط مزوق بالصور الملونة من مقامات الحريرى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٩٢٩ عربى) (١١٧) والتى تعرف بحريرى «القديس ڤاست» «St. Vaast Hariri» (١١٨). وذلك اعتماداً على التشابه فى الأسلوب الفنى بين صور هذا المخطوط وصور المخطوط السابق ذكره من كتاب الترياق لجالينوس من حيث رسوم الثياب وملامح وجوه الأشخاص وكذلك من حيث التصميم والتوزيع العام للعناصر الفنية. إلا أنه يلاحظ فى صور هذا المخطوط التى تبلغ حوالى سبع وسبعين صورة أعيد تلوين العديد منها، أن رسومها الآدمية ذات حجم صغير ولكنها كلها حيوية ومعبرة ببساطة وتلقائية. هذا بالإضافة إلى استخدام الزخارف البسيطة والمختصرة وإهمال رسم أرضيات فى الصور لتقف عليها عناصر الصور (١١٩).

---

(113) Holter K., Die Galen- Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek (Jahrbuch der Kunsthisorischen Sammlungen in Wien, N. F., XI, 1937. fig 1.

(١١٤) زكى حسن: الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى. ص ٩١؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٢ (شكل ١٥).

(115) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 92.

(116) Ibid. Pl. P. 91.

(١١٧) زكى حسن: الأطلس. ص ١٥٤؛ Blochet E., Op. Cit., Pls 111 - IX.

(118) Rice D. T., Op. Cit., P. 58., Pls. 17, 18.

(١١٩) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٢؛ Rice D. T., Op. Cit., P. 58.

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل أبا زيد السروجي يعظ الناس فى مسجد تنيس من المقامة الحادية والأربعين (١٢٠). ويظهر أبو زيد واقفاً داخل مسجد ويجلس أمامه رجلان وإلى جانبها فتى ربما كان يمثل ابن أبي زيد السروجي نفسه. ولقد رسم المصور الخلفية المعمارية قوامها رسم تخطيطي بسيط لمحراب تتدلى منه مشكاة فى اليسار من الصورة فى حين المساحة الباقية يغطيها سقف يتدلى منه مشكاة ثانية تعبيراً عن وسيلة الإضاءة المنتشرة وقتذاك فى إنارة المساجد. ومن حيث الأسلوب الفنى لم يوفق المصور فى مطابقة الصورة بالمتن فرسم عدداً قليلاً من الأشخاص على الرغم من أن النص يذكر أن أبا زيد كان «ذا حلقة ملتحمة، وبطانة مزدحمة» (١٢١). ويلاحظ رسم طيات الثياب بخطوط بسيطة قريبة من الواقع ورسم بعض الوجوه تشبه رسوم الوجوه المرسومة على خزف مينائى من مدينة الرى فى القرن (٧هـ/ ١٣م.) هذا علاوة على الأسلوب التخطيطى الاصطلاحى فى رسم مسجد كخليفة معمارية فى الصورة (١٢٢).

ومن صور هذا المخطوط نذكر صورة أخرى تمثل أبا زيد ومعه رجلين يستريحان أثناء رحلة على ظهور البعير (لوحة رقم ٢١) (١٢٣) والتى يشاهد فيها إلى اليمين صورة رجل يمثل أبا زيد واقفاً ويشير بيديه متحدثاً إلى رجلين بجوار جملين أحدهما يلبس عمامة متعددة الطيات وثيابه عربية ذات أشرطة تلتف حول العضدين ويفصل بين أبي زيد وبين الرجلين والجملين بعض الأعشاب والفروع النباتية المزهرة رسمت بأسلوب زخرفى يميل إلى التحوير. والملاحظ فى هذه الصورة قلة عدد الأشخاص المرسومين وهم ثلاثة أحجامهم صغيرة تحيط برءوسهم هالات مستديرة باللون الذهبى. كما أن رسم الجملين الراقدين على الأرض يلاحظ فى رسمها البدائية والبساطة وكأنهما لعب أطفال على الرغم من محاولة إظهار بعض الحركة.

---

(١٢٠) زكى حسن: المرجع السابق (شكل ٨٧١)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٤.

(١٢١) حتى أن الكتابة بأعلى الصورة نصها «صورته والناس قد أحاطوا به». أنظر: زكى محمد حسن: مدرسة بغداد ص ١٩؛ والأطلس ص ٥١٤ (شكل ٨٧١).

(١٢٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٤؛ .Les Arts de L' Eran. 119 - 120

(123) Blochet E., Op. Cit., Pl. VI.; Ettinghausen E., Op. Cit., P. 83., Pl. P. 82.

كما ينسب إلى الموصل مخطوط من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى كتب هذه النسخة محمد أبى طالب البدرى فى سنة (٦١٤هـ./ ١٢١٧ ـ١٢١٨م.) وكانت تتألف من عشرين جزءاً لم يصلنا منها إلا ثلاثة عشر جزءاً أربعة منها محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة [١٢٤] وتسعة فى المكتبة الأهلية فى استانبول [١٢٥]. ومن صور هذا المخطوط صورة غرة الكتاب. فى الجزء السابع عشر من المخطوط نفسه تمثل حاكماً أو أميراً جالساً وفى يده قوس وحوله ثمانية أشخاص فى صفين وفوق رأسه ملكان يحملان عصابة تحف برأسه وعلى ذراعيه شريطان فيهما كتابة نصها «بدر الدين لؤلؤ عبد الله» [١٢٦]. (لوحة رقم ٢٢) [١٢٧] وأول ما يلفت الانتباه السحنة التركية وكذلك الأمير لأنه غير عربى فهو يمسك بالقوس والسهم رمز السلطة لدى الأتراك فهو أمير تركى بالفعل حكم منطقة الموصل فيما بين سنة (٦٣١ ـ٦٥٧هـ./ ١٢٣٤ـ ١٢٦٠م.) [١٢٨]. خاصة وأن أسمه كما سبق ذكره منقوش على الأشرطة اللتى تلتف حول العضدين ويغلب على الظن أن اسم الأتابك بدر الدين لؤلؤ قد أضيف بعد إكمال صور المخطوط مباشرة [١٢٩]. وصورة أخرى فى غرة الجزء التاسع عشر فى المكتبة الأهلية باستانبول (رقم ١٥٦٦) [١٣٠] تمثل أميراً يمتطى صهوة جواده مرسوم بحجم كبير وبصحبته عدد من الأتباع بعضهم يحمل الأسلحة والبعض الآخر يحمل الأعلام وإلى جانبيه ملكان أو جنيتان مجنحتان تمسكان بعصابة على شكل هلال يحيط برأسه [١٣١]. والملاحظ أن بقية رسوم الأشخاص رسمت بأحجام صغيرة بالنسبة للشخص الرئيسى فى الصورة. ومن حيث الملابس نجد أن الأمير يرتدى ثياباً زينت بزخارف على هيئة تجمع الديدان وهى تتشابه مع الزخرفة المرسومة على

(١٢٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٠٨.

(١٢٥) زكى حسن: مدرسة بغداد فى التصوير ص ٢٢-٢٣.

(126) Faris B., L' Art Sacré chez un primitif Musulman. (Bulletin de L' Institut d' Egypte, T. XXXVI) P. 619 - 659.

(127) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 65.

وهذه الصورة ضمن الجزء السابع عشر المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى استانبول (رقم ١٥٦٦).

(١٢٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٦.

(١٢٩) اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب. ص ٦٤ (اللوح ص ٦٥).

(١٣٠) زكى حسن: الأطلس ص ٥١٢ (شكل ٨٦٧).

(131) Rice D . T., Op. Cit., P. 66. (Colerer Plate 1).

الهلال والثياب التى نشاهدها فى الصور الأخرى من أجزاء هذا المخطوط (١٣٢). هذا علاوة على زخرفة ثياب الرسوم الآدمية التى تحيط برسم الشخص الرئيسى فى هذه الصورة بزخارف هندسية أو نباتية مورقة. وجدير بالذكر فى هذه الصورة أنه يلف حول العضد أشرطة يقرأ فى شريطين منها حول عضد الأمير اسم «بدر الدين لؤلؤ» مما يبرهن على أن هذه الصورة معاصرة للصورة السابقة (١٣٣).

ولقد اكتشف بشر فارس صورة فى الجزء الحادى عشر من الكتاب نفسه بدار الكتب المصرية بالقاهرة (رقم ٥٧٩ أدب) (١٣٤). تمثل شخصاً يجلس على مقعد ويتمنطق سيفه وفوقه ملكان يمسكان بعصابة تحيط برأسه وإلى جواره شخصان واقفان (١٣٥). ولقد خمّن بشر فارس بأنها تصور حادثة المجادلة بين النبى ﷺ وبين أساقفة نجران واستنتج بأنها أقدم الصور الدينية المعروفة فى الفن الإسلامى (١٣٦). ولكن تخمين بشر فارس كان بعيداً عن الحقيقة مما جعل الكثير من علماء الآثار والفنون الإسلامية لا يوافقونه على رأيه (١٣٧). ومن حيث الأسلوب الفنى يلاحظ مدى أوجه الشبه فى رسوم هذه الصورة وبين رسوم الصور السابقة من نفس المخطوط وذلك من حيث الأسلوب الفنى العام ورسم الملاكين أو الجنيتين المجنحين والعصابة التى يحملها الملاكان المجنحان وتحيط برأس الأمير ــ أو الشخص الرئيسى فى الصورة ــ على هيئة هلال وبالإضافة إلى ذلك زخرفة تفاصيل الثياب والإطار المزخرف الذى يحيط بالصورة.

ومن بين المراكز الهامة فى العراق والتى تنسب إليها بعض المخطوطات المزوقة بالصور الملونة بحسب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامة مدينة آمد أو ديار بكر. فلقد طلب السلطان الأرتقى نور الدين محمد بن قرا أرسلان فى سنة (٥٧٩ هـ/

---

(١٣٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٥.

(١٣٣) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٥١٢.

(134) Rice D . T., Op. Cit., P. 64.

(١٣٥) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٥١٢ (شكل ٨٦٨)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٥٦ــ١٥٨.

(136) Farés B., Une miniature religiéise de L'ecloe arabe de Bagdad (Mémoires de L' Institut d' Egypte, LI, Le Caire, 1948).

(137) Rice D . S., The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam (Burlington Magazine, XCV, April 1953) PP. 128 - 134.

١١٨١هـ.) من ابن الرزاز الجزرى أن يكتب مقالاً عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية الذى أتمه فى سنة (٦٠٥هـ./ ١٢٠٦م.)(١٣٨) وأسماه «كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل» ولكن مما يؤسف له لم يصلنا هذا المخطوط الذى يرجح أنه كان مزوقاً بالصور الملونة التى توضح متنه. وذلك لأن جميع المخطوطات التى وصلتنا من هذا الكتاب تتشابه صورها إلى حد كبير وبعض النسخ المتأخرة تحليها صوز من بينها أحد الرسوم الآدمية وقد كتب عليه اسم نور الدين محمد (٥٦٨ ــ ٥٨١هـ./ ١١٧٤ ــ ١١٨٥م.) إذ تحتفظ مكتبة أوكسفورد بنسخة (تحت رقم ٢٧) ترجع إلى حوالى (٨٣٩هـ./ ١٤٨٦م.) يقرأ على أحد رسومها «نور الدين محمد» (١٣٩). ويمتاز أسلوب الصور التى تزين مخطوطات تنسب إلى ديار بكر بذلك التأثر بالفنون البيزنطية والسورية والمسيحية التى ظهرت آثارها فى شمال الجزيرة العربية وفى شمال سورية (١٤٠).

---

(١٣٦) زكى حسن: مدرسة بغداد فى التصوير. ص ١٦؛ والأطلس. ص ٥١٦ (شكل ٨٨٤ ــ ٨٨٦).

(139) Kühnel E., Op. Cit., P. 50, Pls: 1, 2.; Rice D . T.; Op. Cit., P. 51.

وحسن الباشا المرجع السابق. ص٩٣ ــ ٩٤.

(١٤٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٤٠ ــ ١٤١.

المدرسة العربية فى سورية ومصر

ترجع العناية بفن التصوير فى سورية ومصر إلى القرون الأولى للهجرة إذ تخبرنا المصادر التاريخية العربية عن مدى العناية والرعاية التى بذلت للمصورين من أجل تزويق المخطوطات بالصور الملونة فى شتى فروع العلوم الإنسانية ولكن ربما كان لطبيعة المادة التى كانت تصنع منها هذه المخطوطات من استعداد لتعرضها للفقد والتلف لذلك لم يصلنا آثار مادية من التصوير فى هذين الإقليمين ترجع إلى ما قبل العصر الأيوبى أى قبل القرن (٦هـ./ ١٢م.)(١). ولقد سبقت الإشارة إلى مجموعة من الأوراق مزوقة بالصور البدائية عثر عليها فى مدينتى الفيوم والأشمونين وهى محفوظة حالياً فى مجموعة الأرشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى فينا(٢). هذا علاوة على بعض الأوراق المزوقة بالصور يرجح نسبتها إلى العصر الفاطمى حوالى القرن (٤ ـ ٥هـ./ ١٠-١١م.) وهى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة(٣). كما توجد ورقة عليها رسم شعبى يمثل معركة حربية وهى محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن ويرجح إرجاعها إلى القرن (٥ ـ ٦هـ./ ١١ ـ ١٢م.)(٤).

---

(١) ذكر المقريزى فى خططه بالجزء الأول الكثير عن أخبار قدوم مشاهير المصورين إلى البلاط الفاطمى بمصر.
المقريزى: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار جزءان ـ مؤسسة الحلبى.
كما ذكر الشيخ أبى صالح فى تاريخه الكثير عن المخطوطات المسيحية المزوقة بالصورة فى مصر فى العصر الفاطمى.
أبوصالح الارمنى: تاريخ الشيخ أبى صالح الأرمنى. ص ٤.

(٢) انظر ص ٨٠ من هذا الكتاب.

(٣) زكى حسن: كنوز الفاطميين ص ٩٩ ـ ١٠٢ (لوحة ١)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق: ص ١٦٢ ـ ١٦٣.

(٤) زكى حسن: الأطلس. ص ٥١٠ (شكل ٨٥٣).

وينسب إلى مصر فى عصر الأيوبيين أقدم مخطوط مزوّق بالصور الملونة من كتاب الأربع بشائر محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ١٣ قبطى) تم نسخه فى دمياط سنة (٥٧٦هـ./ ١١٨٠م.) وهو يتشابه فى الأسلوب الفنى والكثير من عناصر صوره الفنية مع نسخة مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٤٦٥ عربى) وهى غير مؤرخة ويرجح إرجاعها إلى حوالى (٦٢٢هـ./ ١٢٢٥م.) على الأكثر. وكذلك تتشابه مع صور نسخة مخطوطة من كتاب مقامات الحريرى محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٦٠٩٤ عربى) وهى مؤرخة بسنة (٦١٩هـ./ ١٢٢٢م.). كما يحتفظ متحف الفن القبطى بالقاهرة بمخطوط مزوّق بالصور من كتاب الرسائل وأعمال الرسل مؤرخ بسنة (٦٤٧هـ./ ١٢٤٩م.). وأما فى العصر المملوكى وإبان حكم المماليك لسورية ومصر فلقد ازدهر فن تزويق المخطوطات بالصور من كتب أدبية وعلمية ازدهاراً عظيماً منها على سبيل المثال كتاب مقامات الحريرى وكتاب كليلة ودمنة وكتاب الحيل الميكانيكية وكتاب التنجيم لأبى معشر البلخى وكذلك فى الفروسية وتعلم أعمال الفروسية وغيرها مما سنوجزه فى الصفحات التالية.

تحتفظ المكتبة الأهلية بباريس بنسخة مخطوطة من كتاب «الأربع بشائر» (٥) مزوقة بعدد من الصور التى تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الحواريين رسمت بحسب الأسلوب التصويرى فى العصر الأيوبى. ولقد تم نسخها فى مصر على يد ميخائيل أسقف مدينة دمياط فى سنة (٥٧٦هـ./ ١١٨٠م.)(٦). وعلى الرغم من أن هذه المخطوطة تمثل نسخة من الكتاب المقدس لدى المسيحيين فإنها زوقت بصور تختلف تمام الاختلاف عن صور أية مخطوطة قبطية أخرى ولا يمكن تفسير بعض صفاتها التصويرية والأسلوبية إلا بأنها تأثير من رسوم المخطوطات العربية المعاصرة (٧) لها. ويتجلى فيها الكثير من الملامح والعناصر الزخرفية ذات الطابع

---

(٥) يمكن تعريف «الأربع بشائر» بأنها هى الأناجيل الأربعة المقدسة: أنجيل متى وانجيل مرقس وانجيل لوقا وانجيل يوحنا. الكتاب المقدس: كتب العهد القديم والعهد الجديد. القاهرة. سنة ١٩٧٠م.

(6) Blochet (E.), Les Enluminures des Manuscrits Orientaux de la Bibliotheque Nationale. P. 51. Paris, 1926.

(٧) اتنجهاوزن: المرجع السابق (ص ٥٩).

العربى الإسلامى فى رسوم الأشخاص ورسوم الثياب العربية ورسوم العمائر وقطع الأثاث الإسلامية (٨)، هذا إلى جانب رسوم الأشجار والأعشاب والأرضية النباتية التى تعد من مميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى (٩). بالإضافة إلى أن صورها من حيث الأسلوب الفنى متطابقة تقريباً فى الشكل العام مع أسلوب صور مخطوطة كليلة ودمنة (١٠) وصور مخطوطات مقامات الحريرى (١١). كما تتجلى فى صور مخطوطة «الأربع بشائر» هذه بعض التأثيرات الفنية الهلينستية والساسانية إلى جانب بعض العناصر الفنية المتأثرة بالأسلوب القبطى والفاطمى حيث كانت لهما السيادة قبل العصر الأيوبى فى مصر.

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (ورقة ٨٢ ظهر) لوحة رقم (٢٣) (١٢). وتحتوى هذه الصورة على منظرين: أحدهما: إلى اليمين ويمثل جموع اليهود من رؤساء الكهنة والشيوخ والكتبة وغيرهم. والمنظر الثانى: إلى اليسار ويمثل بيلاطس حاكم اليهود يغسل يديه من إناء يمسك به خادم وأمامه يقف جنديان متأهبان يحملان سلاحهما. وبين المنظرين السابقين يقف السيد المسيح وقد رسمه الفنان موثق اليدين وهو ينظر إلى بيلاطس بثلاثة أرباع وجهه الذى تبدو عليه مسحة من الحزن والألم وتحيط برأسه هالة مستديرة تنطلق من أعلى كتفيه ويزخرفها من الداخل شكل صليب ويلاحظ أن هذه الهالة كانت تستخدم خصيصاً حول رأس السيد المسيح لشد الانتباه إليه واضفاء روح الوقار والقداسة. وأما عن ثيابه فهى لا تزيد على ذلك القميص الطويل الذى ينسدل حتى قدميه وقد راعى الفنان الاهتمام بثياب المسيح من حيث غنى ألوانها واظهار تفاصيل طيات الثياب عن طريق الخطوط المنثنية باستخدام درجات اللون من الفاتح إلى الداكن.

---

(8) Buchthal (H.). Op. Cit., P. 133.

(٩) حسن الباشا: المرجع السابق (ص ١٢٨).

(١٠) مخطوطة فى المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٣٤٦٥ عربى). صفحة (١٢٦) وما بعدها من هذا الكتاب.

(١١) مخطوطة فى المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٦٠٩٤ عربى). صفحة (١٣٧) وما بعدها من هذا الكتاب.

(12) Buchthal H., Op. Cit., Fig. 48.

والمنظر الأيمن والذى يمثل مشهد جموع اليهود وهم يلوحون بأيديهم فى مظاهرة صاخبة ضد المسيح ليجهروا بيلاطس على الأذعان لرغبتهم فى محاكمته ولقد رمز الفنان إلى جموع اليهود برسم سبعة أشخاص فى الصورة رسومهم متشابهة من حيث الحجم والطول ، ولا اختلاف على ما يبدو إلا فى ألوان ثيابهم وفى محاولة الفنان إيجاد نغمات مختلفة فى ملامح الوجوه وتفاصيلها برسم شعر الرأس واللحية فى أولهم بالأبيض وفى الثانى بالأسود بالتبادل وهكذا فى بقيتهم ، كما حاول الفنان إيجاد بعض الحركة فى رسوم هذه الجموع باستخدام حركة اليد المفتوحة التى تمتد إلى أعلى . ويرى فى الصورة أحد هؤلاء الأشخاص يمسك بكتف باراباس اليهودى الذى كان مسجوناً لدى بيلاطس والذى رسمه الفنان موثق اليدين إلى الخلف على عكس السيد المسيح فهو موثق اليدين من الأمام وربما أراد الفنان أن يعبر بذلك عن أجرام باراباس وبراءة المسيح ، كما تظهر علامات البؤس والشقاء فى ملامح باراباس وتعبيرات وجهه ، هذا إلى جانب رسمه عارياً لا يستره سوى سروال أبيض قصير يستر من جسمه ما بين أسفل السرة وحتى ركبتيه فقط . وتكثر فى هذا السروال تفاصيل طيات الثياب عن طريق خطوط قصيرة بعضها مستقيم وبعضها مقوس .

والمنظر الأيسر يمثل أحد مشاهد البلاط إذ رسم بيلاطس حاكم اليهود وهو يجلس على كرسى الحكم المرتفع ويتوج رأسه التاج الثلاثى الفصوص وتبدو على ملامح وجه بيلاطس علامات الأسى والحزن لما سيحل بالمسيح وقد مد كلتا يديه ليغسلهما بالماء كى يتخلص من ذلك الذنب العظيم لما وقر فى نفسه من براءة المسيح . ويرتدى بيلاطس الثياب الفوقانية وقوامها تلك الجبة الواسعة المفتوحة من الأمام ذات الأكمام الطويلة الواسعة ويندثر فوقهما بتلك الشملة أو الفرجية المفتوحة من الأمام بكاملها وتحتوى على فتحتين جانبيتين بدون أردان وهى أقرب فى شكلها العام إلى العباءة [١٣] . ويلبس بيلاطس فى قدميه ذلك الحذاء الطويل الرقبة والذى يطلق عليه « الخف » [١٤] ويظهر فى الصورة خادم ينحنى وهو يصب الماء من إبريق يمسك به على يدى بيلاطس بينما يقف

(١٣) عبد المنعم ماجد : تاريخ الحضارة الإسلامية (ص ١١٦) . القاهرة . سنة ١٩٦٣ .

(١٤) ماير (م . أ) : الملابس المملوكية . ترجمة صالح الشيتى . ص ١٢٩ .

خادم آخر خلف بيلاطس وهو يمسك فى يده بقنينة ربما كانت مليئة بنوع من العطور. ويقف جنديان أمام بيلاطس فى حالة تأهب تام وكلاهما يمسك فى يده اليمنى ترساً مستديراً زينه الفنان بزخرفة هندسية بسيطة قوامها خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد فى المنتصف. وفى يده اليسرى يمسك رمحاً طويلاً نصله بيضاوى الشكل مثبت فى الساق المستقيمة. ويرتدى كل منهما ذلك القميص القصير بأكمامه الطويلة ضيقة الأساور وأسفل القميص ذلك السروال القصير الشبيه بالسروال الذى يرتديه باراباس. وأما لباس القدمين فكلاهما يلبس الخف.

وتحتوى هذه الصورة على قطعة واحدة من رسوم الأثاث تتمثل فى ذلك الكرسى الذى يجلس عليه بيلاطس وهو عبارة عن حشوة ضخمة ترتكز على قدمين بكعوب رمانية الشكل وزين الفنان هذه الحشوة بزخرفة نباتية دقيقة محورة عن الطبيعة. وتعلو هذا الكرسى وسادة اسطوانية الشكل مزركشة بزخارف دقيقة. وخلف هذا الكرسى رسم الفنان مذبة بسيطة عبارة عن قمة دائرية مثبتة فى ساق طويلة.

وعلى الرغم من مجلس البلاط رسم الفنان هذه الصورة تخلو من الخلفية المعمارية، ويلاحظ أن جميع رسومها تقف على أرضية نباتية عبارة عن شريط مستقيم من النباتات المدمجة والمحورة عن الطبيعة. كما يلاحظ أن الفنان حاول برسومه مراعاة الدقة فى توضيح متن المخطوطة فرسم جموع اليهود يتصايحون ضد المسيح كما سبق شرحه ويكاد يطابق النص: «وللوقت فى الصباح تشاور رؤساء الكهنة والشيوخ والكتبة والمجمع كله فأوثقوا يسوع ومضوا به وأسلموه إلى بيلاطس حاكم اليهود من قبل الأمبراطور هيرودس» (١٥)، ولكن الفنان رسم باراباس موثق اليدين على عكس ما ورد فى الكتاب المقدس: «فبيلاطس إذا كان يريد أن يعمل ما يرضيهم أطلق لهم صراح باراباس» (١٦) وربما قصد بذلك التعبير عن حالة استدعاء باراباس من السجن موثقاً.

---

(١٥) الكتاب المقدس. انجيل مرقس. الاصحاح الرابع عشر — ٨٣ جـ —.
(١٦) الكتاب المقدس. انجيل مرقس. الاصحاح الرابع عشر — ٨٦ جـ —.

ويتضح فى رسوم هذه الصورة منذ النظرة الأولى سيادة خصائص المدرسة العربية من حيث مراعاة الفنان التقابل والتوازن [١٧] فى توزيع رسومها، إلى جانب رسوم الملابس العربية الفضفاضة الغنية بزخارفها وألوانها [١٨] وبخاصة ثياب السيد المسيح وثياب بيلاطس وكذلك زركشة رسوم الأثاث وتزيينها بالزخارف الدقيقة والمحورة عن الطبيعة وذلك يضفى على الصـــورة طابع البعد عن تمثيل الطبيعة والميل إلى الزخرفة واظهار طابع الفخامة والثراء. هذا بالإضافة إلى الطريقة الأصطلاحية فى رسم أرضية الصورة وهى عبارة عن شريط نباتى مستقيم يتألف من نباتات مدمجة ومحورة عن الطبيعة وهو أسلوب ذاع فى صــور المخطوطات المرسومة بحسب أسلوب المدرسة العربية ومثال ذلك صــورة من مخطوطة من كتاب البيطرة ومحفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة ومؤرخة بسنة (٦٠٥هـ/ ١٢٠٩م) [١٩] ومثال آخر صــورة تمثل الاحتفال بنهاية شهر رمضان من مخطوطة من كتاب مقامات الحريرى محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٥٨٤٧ عربى) وهى مؤرخة بسنة (٦٣٤هـ/ ١٢٣٧م) [٢٠]. كما يلاحظ استخدام الكتابات العربية فوق رسوم هذه الصورة، إذ كتب بأعلى رسم المسيح كلمة «المسيح» وبأعلى الرسم الذى يمثل بيلاطس حاكم اليهود كتبت عبارة نصها: «بيلاطس يغسل يديه» وبأعلى رسم جوع اليهود كتبت كلمة «اليهود» وفوق ذلك اليهودى الذى كان مسجوناً كتبت كلمة «برباس» [٢١] وهذه الكتابات كتبت بخط نسخ غير متقن بنفس خط يد الناسخ ميخائيل أسقف دمياط وجدير بالذكر أن استخدام الكتابات العربية بأعلى رسوم الصــوّر سيظهر فى التصاوير التالية من نفس المخطوطة وفى تصاوير مخطوطة كليلة ودمنة المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٤٦٥ عربى) [٢٢].

---

(١٧) حسن الباشا: المرجع السابق (ص١٣٧).
(١٨) زكى حسن: مدرسة بغداد فى التصوير العربى (٣٩ و٤٠).
(١٩) انظر ص ٨٧ من هذا الكتاب.
(٢٠) انظر ص ٩٥ (لوحة رقم ١٦) من هذا الكتاب.
(٢١) صحة هذا الاسم «باراباس» كما ورد فى الكتاب المقدس انجيل مرقس الاصحاح الرابع عشر ٨٦جـ.
(٢٢) صفحة (وما بعدها) من هذا الكتاب.

ويتضح في رسوم هذه الصورة بعض التأثيرات الفنية الساسانية والتي يظهر على ما يبدو في رسم التاج الثلاثي الفصوص الذى يعلو رأس بيلاطس فقد ظهر هذا التاج التاثي يتوج رأس الملك شاهبور الثانى (٣١٠ ـ ٣٧٩م). في تمثال نصفى من الجص يحتفظ به متحف شيكاغو للتاريخ الطبيعى (٢٣) Chicago Museum of Natural History ويغلب على الظن أن هذا الأسلوب انتقل من الشرق إلى مصر على يد أسرة أحمد بن طولون والذى استمر ظهوره فى العصر الفاطمى ومثال ذلك ظهور هذا التاج الثلاثى يتوج رأس شخص يجلس متربعاً وهو مرسوم على طبق من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يرجع إلى حوالى القرن (٥هـ/ ١١م)(٢٤) كما يلاحظ التأثير الساسانى فى أسلوب رسم جلسة بيلاطس فى هذه التصويرة والذى ظهر على المعادن الساسانية وما بعد الساسانى «Post- Sassanian» ومثال ذلك طبق فضى يحتوى على رسم لأحد ملوك الفرس مع زوجة وهو يجلس نفس الجلسة على سرير مستطيل، وهذا الطبق محفوظ فى قلعة والترز الفنية ببا لتيمور (Walters Art Gallery, Baltimore) (٢٥).

كما تبدو التأثيرات الفنية البيزنطية واضحة فى أسلوب رسم جموع اليهود فى الصورة إذا رسموا فى صفين متوازيين: الصف الأول أشخاصه تظهر بكاملها بينما لا يظهر من أشخاص الصف الثانى ـ وهو خلف الأول ـ سوى الأيدى والرءوس فقط ومثال ذلك تصويرة من مخطوطة الأربع بشائر رابولا «Rapula Gospel» تمثل صعود المسيح ويلاحظ فيها أسلوب رسم تلامذة المسيح وهم يقفون بأسفل الصورة وترجع هذه المخطوطة إلى القرن (٦م) وهى محفوظة فى مكتبة لوريزبانا بفلورنسا» «Biblioteca Laurenziana. Florence» (٢٦) وكذلك أسلوب رسم راحة اليد المفتوحة بكلها ومثال ذلك رسم شخص يمتطى صهوة جواده وراحة يده اليمنى مفتوحة وهو مرسوم بالفسيفساء من مدينة قرطاجة فى حوالى القرن

---

(23) Pope (A . U.), Master Pieces of Persian Art. Pl. 35. New York, 1945.
(24) The Exhibition of Islamic Art in Egypt. P. 122. Pl. 24.
(25) Pope (A . U.), Op. Cit., Pl. 38.
(26) Grabar (A.), Byzantine Painting. P. 161. Pl. P. 164. Skira, 1956.

الخامس الميلادى[٢٧] ومثال آخر صورة جدارية بالفسيفساء ترجع إلى القرن السابع الميلادى من كنيسة «St. Demetr iso, Salonica» [٢٨].

كما يمكن ملاحظة بعض الملامح القريبة الشبه فى رسوم الأشخاص فى هذه الصورة من حيث تفاصيل الوجه والعيون الواسعة وشعر الرأس بسوالفه المعقوصة ورسوم الأشخاص على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. ومثال ذلك رسم سيدة ترقص مرسومة على طبق من هذا الخزف محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم سجل ١٥٩٥٠)[٢٩]، هذا إلى جانب محاولة الفنان إظهار مسحة من الحزن والألم الواقعى التى تنتمى إلى الأسلوب الواقعى الفاطمى على الخزف ذى البريق المعدنى وعلى وجه الخصوص فى رسم السيد المسيح والسيدة العذراء[٣٠].

وصورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل «سالوم» تتسلم رأس يوحنا المعمدان فى حضرة الأمبراطور هيرودس (ورقة ١٠٣)[٣١] لوحة رقم(٢٤). ويرى فى الصـــورة أن الفنان رسم الامبراطور جالساً فوق سرير مستطيل فى مجلس شراب وطرب مع رفيقين له وثلاثتهم يجلسون على نفس السرير المنخفض والذى ربما كان يمثل سرير الملك ويجلس هيرودس فى الوسط متربعاً ويمسك فى يده اليمنى كأساً بينما يبسط يده اليسرى مفتوحة راحتها وربما كان ذلك تعبيراً من الفنان على تسليم الامبراطور لما حدث أو الندم على تهاونه فى عواقب الأمور.

ويتوج رأس الامبراطور هيرودس ذلك التاج الثلاثى بنفس الأسلوب المرسوم به فى الصورة السابقة ويرتدى الامبراطور ثياباً فاخرة تتكون من ثياب فوقانية قوامها العباءة المفتوحة من الأمام وتحتوى على فتحتين جانبيتين بدون أكمام

---

(٢٧) مجلة اليونسكو ـــ عدد شهر يناير (لوحة ص ١٢). القاهرة. سنة ١٩٧١م.

(28) Grabar (A.), Op. Cit., Pl. P. 48.

(٢٩) محمد مصطفى: دليل موجز المتحف الإسلامى بالقاهرة (شكل ٦٤). ط ٩ القاهرة. سنة ١٩٧٩م.

(٣٠) محمد مصطفى: تصاوير قاهرية (ص ٣٨). مجلة فكر وفن. العدد (٣٠) القاهرة. سنة ١٩٧٧م.

(31) Blochet (E.), Op. Cit., Pl. 1. A.

ليخرج منها ذراعيه ، وأما ثيابه التحتانية فهى عبارة عن ذلك القميص بأردانه الطويلة ذات الأساور الضيقة عند المعصمين . وتكثر فى ثياب الامبراطور تفاصيل الطيات وربما يرجع سر اهتمام الفنان برسم الامبراطور هيرودس وثيابه إلى الرمز بأنه يمثل الشخصية الرئيسية فى الصورة [٣٢] . ويقف خلف هذا المجلس خادمان أحدهما ربما كان يمثل ساقى الامبراطور فهو يصب الشراب من دورق بيده اليمنى إلى ذلك الكأس فى يده اليسرى ، وأما الخادم الثانى فهو يمسك مذبة أو مروحة قصيرة بكلتا يديه . وإلى أقصى اليسار من الصورة رسم الفنان جندياً مدججاً بالسلاح ويمد كلتا يديه اللتين يحمل بهما الطبق الذهبى وفوقه رأس يوحنا المعمدان تستقر فى اطمئنان تحيط بها هالة مستديرة ولقد وفق الفنان فى إظهار الموت فى عين يوحنا بأسلوب بسيط وتزين هذا الطبق الذهبى زخارف هندسية بسيطة قوامها خطوط متقاطعة تكون شكلاً يشبه الجديلة . كما يلاحظ أن الفنان نجح فى اظهار طابع القسوة والصرامة بتفاصيل وجه الجندى الدقيقة الواضحة بعيونه الواسعة ، ويرتدى لباس الجند المكون من القميص القصير بأكمامه الطويلة ويلبس فى قدميه الخف ، بينما يتدلى من كتفه وتحت إبطه الأيمن الحزام الذى يمسك بقوراب السيف المستقيم [٣٣] وهو موضوع فى غمده .

وتقف سالوم ابنة هيرودتا أمام الجندى وتمد كلتا يديها فى لهفة إليه لتأخذ منه الطبق الذهبى بما فوقه . ولقد رسم الفنان سالوم بزى الرقص إذ تشد وسطها بزنار سميك [٣٤] تتدلى منه حلقات معدنية صغيرة لتعطى صوتاً عن الحركة . وترتدى القميص الطويل الفضفاض بأردانه الطويلة الضيقة الأساور وتغطى رأسها بغطاء رأس قوامه قطعة من القماش يطلق عليها اسم العصابة وهى كالعمامة تلف حول جزء من الأزار الذى يغطى شعرها وينسدل من فوق رأسها إلى وراء

---

(٣٢) حسن الباشا : المرجع السابق (ص ١٢٨).

(٣٣) جرجى زيدان : تاريخ التمدن الإسلامى ـ ج ٥ ـ (ص ٨٢). القاهرة. سنة ١٩٠٦م.

(٣٤) الزنار هو الحزام الذى يشد حول الازار الذى يرتديه النساء المسيحيات.
رينهارت دوزى : المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب ـ ترجمة د. أكرم فاضل (ص ١٦٢). بغداد سنة ١٩٧٢

ظهرها (٣٥). وتقف خلف سالوم أمها هيرودتا زوجة الأمبراطور هيرودس والتى تنظر إلى رأس يوحنا المعمدان فى لهفة وشوق لتشبع غريزة الانتقام لديها وهى تمد كلتا يديها لابنتها تحثها على الإسراع فى اعطائها ذلك الطبق الذهبى وما يحويه.

وتحتوى هذه الصورة على خلفية معمارية بسيطة أضفت بعض الجمال والثراء قوامها رسم ستارة تنسدل خلف سرير الملك من أزار مستقيم ربما كان من الخشب زينه الفنان بزخارف هندسية دقيقة قوامها خطوط زجزاجية تكون شكل الجديلة المحبوكة وتتدلى الستارة القماش الفخمة من هذا الازار بطياتها الكثيرة عن طريق خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد (٣٦) وأخرى مقوسة رسمت بخطوط واضحة. ومن قطع الأثاث فى هذه الصورة سرير الملك وهو عبارة عن كرسى خشبى مستطيل يرتفع عن سطح الأرض بقدمين ترتكزان على كعوب رمانية الشكل تتعامد عليها كتلتان متوازيتان من الخشب تحصران بينهما مساحة مستطيلة مليئة ببرامق خشب الخرط الذى انتشر فى مصر منذ العصر الطولونى واستمر استخدامه حتى ظهر فى العصر الأيوبى ومثال ذلك هذا السرير المستطيل والذى يتضح من خلاله مدى الدقة والاتقان الذى وصل إليها هذا الأسلوب الزخرفى فى هذا العصر. ويلاحظ أن الفنان رسم جميع رسوم هذه الصورة فوق أرضية نباتية عبارة عن شريط نباتى سميك.

وتتجلى فى رسوم هذه الصورة خصائص ومميزات المدرسة العربية من حيث الطابع الفنى العام ويتضح ذلك من خلال رسوم الثياب الفضفاضة العربية الطراز (٣٧) والأثاث ذى الزخارف الدقيق (٣٨). ولقد استعان المصور بالكتابات

---

(٣٥) الازار هو الرداء الفوقانى للنساء وقوامه ملاءة متسعة فضفاضة تلتف بها المرأة وكان بالنسبة للنساء المسلمات عامة أبيض اللون ولكن لنساء أهل الذمة كان بألوان مميزة منها الأزرق والأصفر والأحمر.

ماير (ل. أ): المرجع السابق (ص ٩٠).

(٣٦) حسن الباشا: المرجع السابق (ص ١٢٩).

(٣٧) المرجع نفسه (ص ١٢٧).

(٣٨) زكى حسن: مدرسة بغداد (ص ٤١). ص ٤١).

العربية فى شرح رسوم هذه الصورة إذ كتب أسفل سرير الملك الذى يجلس عليه الامبراطور ورفيقيه عبارة نصها: «هيرودس ووليمته مع جلسائه»، وكتب عبارة أخرى بأعلى رسم سالوم نصها: «بنت هيرودتا وهى تأخذ رأس يوحنا».

وعلى الرغم من سيادة بعض خصائص ومميزات التصوير الإسلامى فى رسوم هذه الصورة فإنها جاءت تحمل بعض التأثيرات الفنية الساسانية من حيث التاج الثلاثى الفصوص الذى يتوج الامبراطور هيرودس ويعلو رأس سالوم، والجلسة المتربعة التى يجلسها الامبراطور فوق سرير الملك وكذلك أسلوب رسم الامبراطور ورفيقيه كل منهم يمسك كأس الشراب بيده اليمنى وهو أسلوب يعود إلى التأثير الفنى الساسانى الذى انتشر فى مصر خلال العصر الفاطمى على الصور الجدارية بالفرسكو والتى عثر عليها فى حمام بجهة أبى السعود بالقاهرة ومحفوظة حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة منها رسم يمثل شاباً جالساً وبيده اليمنى كأس وهى تنسب إلى القرن (٤، ٥هـ/ ١٠، ١١م)(٣٩). هذا بالإضافة إلى أسلوب رسم الأيدى المبسوطة التى ترمز إلى الخضوع والاستسلام(٤٠) والتى ظهرت منذ بداية الفن الإسلامى على الرسوم الجدارية بالفرسكو فى قصير عمره، ومثال ذلك الصورة التى تمثل الملوك المهزومين لوحة رقم (٦)، ثم استقر هذا الأسلوب الفنى وظهر فى رسوم تصاوير المخطوطات العربية والتى تنتمى إلى المدرسة العربية ومثال ذلك صورة تمثل المعلم ديسقوريدس من مخطوطة خواص العقاقير لديسقوريد المؤرخة بسنة (٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م) والمحفوظة بمكتبة طوبقابوسراى باستانبول (تحت رقم (Ahmet III, 1227) (٤١).

كما لايمكن اغفال بعض التأثيرات الفنية الهلينستية والتى تتضح على ما يبدو ــ كما سبق ملاحظتها فى الصورة السابقة ــ فى رسوم طيات الثياب وطريقة وقوف الأشخاص وهيآتهم واستخدام حركة اليد فى الإشارة بها عند الحديث.

---

(٣٩) انظر ص ٧١ (لوحة رقم ٩) من هذا الكتاب.

(٤٠) حسن الباشا: المرجع السابق. (ص ٦٠).

(٤١) خالد الجادر: المخطوطات العراقية المرسومة فى العصر العباسى (شكل ٣١). بغداد. سنة ١٩٧٢م.

وأما المثال الأخير من المخطوطة عبارة عن صورة تمثل القديس بطرس والقديس يوحنا ينظران فى التابوت بداخل القبر (ورقة ٢٧٦ ظهر)[٤٢] لوحة رقم (٢٥) وتمثل هذه الصورة أحد المناظر الخلوية وعلى وجه الخصوص قبور المدينة والتى غالباً ما تكون بخارج المدينة حيث الجبال والصخور التى تنمو خلالها بعض الحشائش والنباتات ومن ثم نجد الفنان حرص على رسمها، وأيضاً لم يرسم اطاراً يحيط برسوم صورته. ويقف كل من القديس بطرس ويوحنا فى الصورة ويفصل بينهما حجر كبير ضخم رسمه الفنان بأسلوب بسيط كأنه يقف على قدمين لا يخضع لقواعد المنظور ولا الجاذبية الأرضية. ويلاحظ على كل من القديسين ملامح الحزن والأسى العميق فى تفاصيل وجهيهما وهما ينظران إلى التابوت الخشبى المستطيل الخالى يتوسط مجموعة من الصخور وكأنه يقف فى الهواء رسمه الفنان متحرراً من قواعد المنظور وعوامل الجاذبية الأرضية كما هو الحال فى رسمه الحجر السابق الذكر، ويضم هذا التابوت فى داخله الأكفان التى تظهر قريبة الشبه بالعمامة العربية الطراز المتعددة الطيات ذات عذبة طويلة وفى أسفل التابوت ما يشبه المنديل.

وتحتوى هذه الصـــورة على خلفية تتكون من رسوم نباتات، ورسوم صخور تمثل أحد الجبال المحيطة بالقبر. وأما الخلفية النباتية فهى عبارة عن رسوم نباتية قوامها فروع نباتية رشيقة تخرج من أرضية الصـــورة بساق مقوسة بعض الشىء وتخرج من هذه السيقان أوراق نباتية مدببة وتنتهى بأشكال وريدات فى قمة الساق وهذه الرسوم النباتية بوجه عام رسمت بأسلوب محور بعيد عن صدق تمثيل الطبيعة. كما رسم الفنان أرضية هذه الصـــورة عبارة عن شريط سميك تظهر فيه بوضوح تلك النباتات المدمجة والمحورة عن الطبيعة.

ويلاحظ أن الفنان حاول الالتزام بما ورد فى متن المخطوطة بشأن موضوع الصورة حتى أنه اكتفى برسم كلا من القديس بطرس ويوحنا حالة دخولهما القبر وهما ينظران فى التابوت الخشبى والذى يظهر بداخله المنديل منفصلاً عن الأكفان كما جاء فى النص: «ونظر الأكفان موضوعة والمنديل الذى كان على رأسه ليس

(42) Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 47.

موضوعاً على الأكفان بل ملفوف فى موضع وحده»[٤٣]. ويمكن القول بأن هذه الصورة تشترك مع الصورتين السابقتين من نفس المخطوطة وذلك من حيث سيادة خصائص التصوير الإسلامى بوجه عام ويتضح ذلك فى رسوم الأرضية النباتية والأسلوب الاصطلاحى فى طريقة رسم الصخور.

وتوجد بعض الكتابات العربية بخط نسخ غير متقن بنفس خط يد الناسخ ميخائيل كتبها بأعلى رسوم الصـورة مثل كلمة «يوحنا» بأعلى رسم يوحنا وكلمة «وبطرس» بأعلى رسم بطرس. وكتب على الحجر عبارة «الحجر الذى كان على القبر».

ويحتفظ متحف الفن القبطى بالقاهرة بمخطوطة من كتاب الرسائل وأعمال الرسل[٤٤] (تحت رقم سجل ١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسة)[٤٥]، والتى تشتمل على زخارف وصـور مسيحية ذات صلة وثيقة من حيث الأسلوب الفنى بالتصوير الإسلامى فهى تحتوى على ثلاث صفحات مزوقة بالصـور الفخمة الغنية بألوانها المتعددة الزاهية والتى يكثر فيها استخدام اللون الذهبى. وعلى الرغم من أن صـور هذه المخطوطة والتى تم انجازها فى مصر[٤٦] فى العصر الأيوبى ذات موضوعات دينية مسيحية، وتشتمل على بعض الملامح البيزنطية أو الهلينستية، فإن الطابع العام لها فضلاً عن زخارفها العربية الصرفة[٤٧]، يمثل أسلوب مدرسة التصوير الإسلامية السائدة فى مصر فى العصر الأيوبى.

---

(٤٣) انجيل يوحنا. الاصحاح ٢٠. ٧٦جـ.

(٤٤) الرسائل هى الرسائل التى كتبها الرسول بولس إلى تلاميذه وأما أعمال الرسل: فهى عبارة عن السفر الذى كتبه القديس لوقا.

(٤٥) سجلات قسم المخطوطات بمتحف الفن القبطى بالقاهرة.

ولقد كانت هذه المخطوطة وقف كنيسة أبى السيفين الكائنة بحارة شنودة بدرب البحر بمصر القديمة. مرقس سميكة: المرجع السابق (ص ٥).

(٤٦) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى (ص ١٢٣).

(٤٧) حسن الباشا: فنون التصوير الإسلامى فى مصر (ص ١٣٠).

والمتن كتبه الناسخ بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية والآخر إلى اليسار باللغة القبطية وتحتوى هذه المخطوطة على حوالى (٢٢٣) ورقة مسطرتها تتراوح بين (٣٢) سطراً وبين (٣٣) سطراً ومقاساتها حوالى (٢٤ × ١٧,٥ سم) [٤٨].

وأما عن متن هذه المخطوطة فقد كتبه عربيه وقبطيه الناسخ غبريال الراهب فى مصر بخط نسخ متقن، حروفه دقيقة، بمداد أسود وأما العناوين فاستخدم فى كتابتها الحبر الأحمر واللون الذهبى، وفى الورقة الأخيرة من المخطوطة (ورقة ٢١٨ وجه) نص كتابى يعد بمثابة خاتمة المخطوطة كتب بالخط النسخ المذهب تاريخ المخطوط «الثامن عشر من ذو القعدة سنة سبع وأربعون وستمائة للهجرة ...» أى ما يوافق سنة (١٢٤٩م.).

ومن هذا المخطوط صورة تمثل ظهور نور من السماء لبولس الرسول فى أثناء رحلته إلى دمشق لوحة رقم (٢٦) [٤٩] رسم الفنان رسومها داخل مستطيل مقاساته حوالى (١٤,٥×٨سم) يحيط به اطار ذهبى سميك، وربما كانت هذه المساحة قد أتاحت الفرصة فى ترتيب رسوم الصورة من أعلى إلى أسفل بحسب ترتيب أحداث القصة موضوع الصورة إذ رسم الفنان بأعلاها شكل السماء على هيئة قوس يتجه إلى داخل الصورة يعلوه خط مستقيم يوازى الإطار العلوى للصورة ليكون شكلاً يقرب من ربع دائرة ترمز إلى السماء ذات الألوان المتدرجة من أزرق داكن ثم أزرق مخفف بالأبيض. ورسم الفنان يد شخص تمتد من السماء وهى تشير بعلامة التثليث إلى رسم شاول فى الصورة ويرمز بها ـ أى اليد التى تمتد من السماء ـ إلى الصوت الذى صدر من السماء حسبما ورد بمتن المخطوطة وهو مكتوب بالخط النسخ أسفل رسم اليد عبارة نصها: «شاوول شاوول لم تطاردنى» [٥٠].

---

(٤٨) ذكر الاستاذ مرقس سميكة بأن مسطرتها ٣٣سطراً وأن مقاساتها (٢٤×١٧سم) مرقس سميكة: دليل المتحف القبطى ـ جزء ١ ـ ص ٥.

(٤٩) تنشر لأول مرة.

(٥٠) شاول هو اسم بولس الرسول قبل إعتناقه المسيحية. الكتاب المقدس: أعمال الرسل. الاصحاح التاسع ـ ٢٠٥ جـ.

ويلى هذه الكتابة رسم يمثل شاول أو بولس الرسول وكأنه يطير فى الهواء ممسكاً بيده اليسرى زمام دابته الذى كان يمتطيها قبل وقوع هذه الحادثة ، ولقد خالف الفنان بذلك ماورد بالنص إذ كان لزاما عليه أن يعبر عن حالة سقوط شاول مغشياً عليه فوق الأرض (٥١) ، ولكنه اكتفى بأن رسم شاول وهو ينظر وراءه فى ذعر حيث الصوت يناديه يحاول اكتشاف مصدره وتبدو على وجهه علامات الخوف والذعر إذ رسم شاحباً فيه استطالة بعض الشىء ، ولون الفنان بشرته بالبنى الفاتح وتفاصيل وجهه باللون الأسود وخاصة تلك اللحية الكثة السوداء التى توحى بالهيبة والوقار فى رسوم القديسين (٥٢) . وتحيط برأسه الهالة المستديرة الذهبية اللون يحدها من الخارج خط باللون الأحمر وآخر باللون الأسود . ويرتدى شاول القميص الفضفاض الطويل بلونه البنفسجى وأردانه الطويلة الواسعة الأساور التى تزينها أشرطة ذهبية عريضة إلى جانب أشرطة الطراز الذهبية اللون حول العضد ، ولم يكتف الفنان بذلك وإنما أحاط ذيل هذا القميص بشريط ذهبى عريض ، فضلاً عن تزيينه القميص بخطوط بنفسجية داكنة لإظهار تفاصيل طيات الثياب . ويرتدى فوق القميص حلة القداس الزرقاء اللون ، ولقد أبدع الفنان فى استخدام درجات اللون من حيث إظهاره بوضوح لتفاصيل طيات الثياب عن طريق خطوط مقوسة باللون الأزرق الداكن تحدها خطوط باللون الأسود . ويلاحظ أنه كتبت عبارة بخط النسخ بنفس خط اليد التى كتبت العبارة السابقة أسفل اليد ، وهذه العبارة كتبت فوق رأس شاول فى خط متوازى مع اطار الصـــورة ونصها : «من أنت يارب» . وأسفل رسم شاول توجد الدابة التى كان يمتطيها وهى عبارة عن حمار رسمه الفنان بأسلوب قريب من الطبيعة وهو الأسلوب الذى تتميز به رسوم الحيوانات فى نهاية العصر الأيوبى . ويظهر الحمار فى حالة حركة إذ يرفع رجله اليمنى الأمامية لتتقدم عن بقية أرجله الأخرى وكأنما يريد الفنان التعبير عن حالة الحمار وهو يعدو دون مبالاة بما يحدث من أمور لسيده المرسوم وكأنه معلق فى الهواء يكاد يسقط على الأرض لوحة رقم (٢٦) . وجسم الحمار مرسوم فى انسيابية ورشاقة حاول الفنان مراعاة التناسب بين أجزائه ولونه باللون

---

(٥١) المرجع السابق ــ ٢٠٥ جـ .

(٥٢) مراد كامل : المرجع السابق (ص ١٤٢) .

الرمادى والذى يكاد يكون لوناً طبيعياً، ويعلو ظهر الحمار قطعة قماش مزركشة بزخارف هندسية متنوعة عبارة عن أشكال صغيرة متعددة الأضلاع باللون الأزرق.

وبأسفل الصورة وقريب من الإطار الخارجى لها رسم الفنان الشق الثانى من موضوع الصـــورة والذى يوضح مدى تأثير هذه الحادثة على رفاق شاول فى الطريق إلى الشام فرسم ثلاثة أشخاص فى حالة نوم عميق وكتبت أعلاهم عبارة بالخط النسخ نصها: «القوم تيقظوا». وكأنما هم الذين وقعوا مغشياً عليهم وليس شاول مما لايتفق مع ماجاء فى الكتاب المقدس ونصه: «وأما الرجال المسافرون معه ــ أى مع شاول ــ فوقفوا صامتين يسمعون الصوت ولا ينظرون أحداً» (٥٣) ولكن شاول هو الذى سقط على الأرض مغشياً عليه. ورسوم هؤلاء الرجال النائمين متشابهة كما هى عادة فنان هذا العصر فى رسوم الجموع (٥٤) فهى متقاربة فى الأحجام وكل منهم تحيط برأسه هالة مستديرة باللون الذهبى وكل منهم يلبس فوق رأسه ما يشبه القلنسوة.

وتحمل رسوم هذه الصورة خصائص ومميزات المدرسة العربية من حيث الأسلوب الاصطلاحى البسيط فى رسم السماء ومثال ذلك صـــورة تمثل الطبيب اندروماخس والفتى الملسوع من مخطوطة من كتاب الترياق لجالينوس (٥٥) ومن حيث خلو خلفية الصـــورة موضوع البحث من رسوم العمائر والمبانى كخلفية معمارية (٥٦). ومن حيث الملابس الفضفاضة العربية الطراز ذات الأردان الواسعة تحليها الأشرطة الذهبية اللون (٥٧). ومن حيث عدم مراعاة الفنان لقواعد المنظور والبعد الثالث (٥٨) فى أسلوب رسم شاول وكأنه يطير فى الهواء وكذلك فى بقية رسوم الصـــورة. كما يلاحظ أن الفنان قد أصابه التوفيق فى رسم الحمار

---

(٥٣) الكتاب المقدس: أعمال الرسل. الإصحاح التاسع ــ ٢٠٥ ج.

(٥٤) سبق ملاحظة ذلك فى صـــور مخطوطة الأربع بشائر (٥٧٦هـ/ ١١٨٠م) ومثال ذلك صـــورة تمثل جوع اليهود يطالبون بيلاطس بمحاكمة المسيح.

(٥٥) انظر ص ٩٩ من هذا الكتاب.

(٥٦) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى (ص ١٢٨).

(٥٧) زكى حسن: مدرسة بغداد (ص ٤٠).

(٥٨) د. حسن الباشا: المرجع السابق (ص ١٤٩).

إذ جاء رسمه واقعياً إلى حد كبير[٥٩]، وربما كان مرجع ذلك أن فنان هذه الفترة فى أواخر العصر الأيوبى ـ كان قد قطع شوطاً كبيراً فى سبيل التطور فى رسوم الحيوان وتحقيق صدق تمثيل الطبيعة بعد أن كان فى بداية هذا العصر يميل إلى الناحية الزخرفية فى رسم الحيوان.

وأما من حيث الألوان فلقد أتقن الفنان استخدامها فى تلوين رسوم هذه الصورة مراعياً التجانس والابتعاد عن التنافر، وكأنه حذق طريقة مزجها وصناعتها وترتيب درجاتها على الرغم من تعددها مما يدعو فنان هذه الفترة المتأخرة من العصر الأيوبى إلى الفخر بأنه ورثها إلى فنان العصر المملوكى المبكر. ومن هذه الألوان اللون البنفسجى الداكن والفاتح والأزرق الكوبالت «والأزرق التركواز» والأبيض والبنى بدرجتيه والأحمر، هذا إلى جانب اللون الذهبى فى رسوم الهالات وأشرطة الطراز والأشرطة حول ذيل القميص وحول أساور الأكمام، واللون الأسود فى رسم التفاصيل وتحديد الخطوط الخارجية لرسوم الصـــورة. ويلاحظ أن هذه الألوان المتعددة على كثرتها كانت فى معظمها مألوفة فى رسوم الخزف الأيوبى المرسوم تحت الطلاء «الدقيق الصنع» والذى عثر عليه فى مصر[٦٠].

وهناك صـــورة تمثل القديس بولس فى أثناء طريقه إلى دمشق ـــ موضوع البحث ـــ من مخطوطة اغريقية ترجع إلى القرن (٩م) محفوظة بمكتبة الفاتيكان (تحت رقم ٦٩٩).

وأما صورة بولس الرسول وهو يعلم بعض تلاميذه لوحة رقم (٢٧) فلقد رسمها الفنان داخل مساحة مستطيلة مقاساتها حوالى (١٤,٥×٨سم) يحيط بها اطار ذهبى سميك، ومن النظرة الأولى يمكن الإحساس بأن الصـــورة تمثل مجلس علم داخل إحدى قاعات منزل فخم تتصدرها ستارة فخمة مزركشة بالزخارف النباتية المتقنة. ويظهر بولس الرسول فى دور المعلم وهو يجلس متربعاً فى جلسة

---

(٥٩) زكى حسن: المرجع السابق (ص ٤٠).

(٦٠) محمد مصطفى: المرجع السابق (ص ١٦، ١٧)؛ والقاهرة: مقالة للأستاذ عبد الرءوف على يوسف بعنوان «الخزف» (ص ٣١٨).

شرقية ساسانية (٦١)، وتحيط برأسه هالة مستديرة باللون الذهبي تضفي على وجهه بعض الوقاروالهيبة إلى جانب شاربه ولحيته باللون الأسود، وإن كانت تفاصيل وجهه غير كاملة فهو ذو بشرة باللون البني الفاتح المخفف بالأبيض. ويمسك بيده اليسرى كتاباً مفتوحاً بينما يمسك في يده اليمنى ريشة يكتب بها على صفحات هذا الكتاب المفتوح (٦٢). ويجلس بولس الرسول فوق كرسي مستطيللا مرتفع على وسادة اسطوانية الشكل مزركشة وأمامه يوجد حامل كتاب وعليه كتاب مفتوح. ويرتدي ذلك القميص الفضفاض بلونه البنفسجي وأردانه الطويلة ذات الأساور الواسعة التي يزينها شريط ذهبي وكذلك شريط الطراز الذهبي حول العضد. ويلتف فوق هذا القميص بحلة القداس الزرقاء اللون، وفي الحقيقة أن ثياب بولس في هذه الصــورة توحي بالطابع العربي السائد في ذلك الوقت من حيث الألوان وأسلوب اظهار تفاصيل طيات الثياب.

ورسم الفنان أسفل الصورة وفي حجم صغير ثلاثة أشخاص يقفون صفاً واحداً على خط مستقيم ويقصد بهم بعض تلاميذ بولس الرسول ينصحهم ويعلمهم أمور دينهم، وتحيط برأس كل منهم هالة مستديرة باللون الذهبي وهم يشيرون بأيديهم ليوحي الفنان بجو الحديث والمناقشة واضفاء بعض الحركة في الصورة.

وأما عن خلفية الصــورة فتحتوي على رسم ستارة تنقسم إلى شقين ينسدلان إلى أسفل في تقوس رشيق ينتهي كل منهما بطرف معقود بهيئة منديل أو عصابة طائرة ويزين كل شق من هذه الستارة من أعلى شريط من الزخرفة قوامها رسوم فستونات ــ عبارة عن أنصاف دوائر رسمت بجوار بعضها ــ باللون الذهبي، يليها شريط ــ آخر عبارة عن زخارف متعرجة زجزاجية باللون الذهبي يحصر بينه مساحة باللون الأحمر. وتحتوي هذه الستارة بشقيها على زخارف نباتية قوامها زخرفة التوريق تتكون من فروع نباتية رشيقة باللون البنفسجي تنثني وتتماوج في رشاقة

---

(61) Pope (A . U.), Op. Cit., Pl. 31. C., D.

(٦٢) بالطبع تأثر الفنان المصور بما ورد في الكتاب المقدس من أن بولس الرسول هو الذي قام بكتابة سفر أعمال الرسل في الكتاب المسيحي مما جعل المصور برسمه وهو يكتب ليوحي للمشاهد بهذا المعنى.

وتخرج منها أوراق نباتية دقيقة قريبة الشبه من الشولة أو الكومة (،)«Comma» وهى من خصائص الأوراق النباتية التى تنتمى إلى العصر الأيوبى. وهذه الزخارف النباتية رسمت على أرضية سوداء اللون ساعدت على إظهار الزخارف النباتية بجلاء ووضوح، وزين الفنان نهاية شقى هذه الستارة أى فى الطرفين بشريط ذهبى اللون يحدد الطرفين بلونها الأحمر.

وأما عن الكرسى الذى يجلس عليه بولس فهو أقرب إلى شكل سرير أو دكة مستطيلة ترتفع قليلاً عن أرضية التصويرة إذ ترتكز على أرجل قصيرة من خشب الخرط وهى تنقسم إلى ثلاث حشوات مستطيلة زرقاء اللون.

وتوجد وسادة أسطوانية الشكل زرقاء اللون مدببة الطرفين فوق هذا الكرسى الذى يجلس عليه بولس الرسول ولقد رسم الفنان طرفى هذه الوسادة على هيئة نصف مروحة نخيلية باللون الذهبى، وبدن هذه الوسادة يحتوى على زخارف هندسية دقيقة قوامها رسوم دوائر صغيرة باللون الأبيض محصورة داخل أشكال متعددة الأضلاع.

وأمام بولس الرسول فوق هذا الكرسى يوجد حامل كتاب رسم بدقة واتقان فى خطوط واضحة تتشكل قمته على هيئة كتاب مفتوح وعليها بالفعل رسم الفنان كتاباً مفتوحاً يتضح ذلك من صفحتيه باللون الأبيض وخطوطه الخارجية باللون الأسود.

ويلاحظ فى رسوم هذه الصـــورة أن الفنان أولى كل اهتمامه لرسم القديس بولس من حيث الحجم والملبس وذلك باعتباره الشخص الرئيسى فى الصـــورة(٦٣). كما أنه عنى برسوم الثياب العربية الطراز ورسوم الأثاث من كرسى ووسادة مزينة بالزخارف النباتية والهندسية المتقنة(٦٤).

وصورة أخرى من مخطوطة الرسائل وأعمال الرسل (ورقة ١٣١ ظهر) تمثل أربعة من الآباء المسيحيين(٦٥). لوحة رقم (٢٨). وتحتل صفحة كاملة مستقلة بأول رسالة يعقوب ولذلك بدأ الفنان برسم القديس يعقوب

---

(٦٣) حسن الباشا: المرجع السابق (ص ١٢٨).

(٦٤) زكى حسن: المرجع السابق (ص ٤١). ص ٤١؛

(٦٥) مرقص سميكة: المرجع السابق (ص ٥) ولوحة (رقم ٢٩)؛ وزكى حسن: الأطلس (شكل ٨٩٦ وص ٥١٧).

بحجم يكاد يكون أكبر من رسوم القديسين الثلاثة الذين رسموا بجواره أسفل عقد مفصص تتدلى منه ستارة. ويحيط بهذه التصويرة إطار زهبى سميك يبلغ سمكه حوالى نصف سنتيمتر تحدده خطوط سوداء ويحصر بداخله مساحة مستطيلة مقاساتها حوالى (٢٠ × ١٣,٥ سم) تحوى بداخلها رسوماً رسمت على أرضية ذهبية اللون.

ويقف القديسون الأربعة صفاً واحداً فى وضع المواجهة التامة وقد أمسك كل منهم فى يده كتاباً ربما قصد به الفنان الكتاب المقدس وهم من اليسار إلى اليمين يعقوب وبطرس ويوحنا ويهوذا الاسخربوطى حسبما هو مكتوب أسفل الصورة خارج الإطار الخارجى بنفس خط يد ناسخ المخطوطة غبريال الراهب. وكل منهم يقف ويشير بيده بعلامة التثليث وتحيط برءوسهم هالات مستديرة باللون الذهبى لإضفاء طابع الوقار والهيبة على هؤلاء القديسين. وحدد الفنان حاجب كل منهم وعينه باللون الأسود، بينما حدد أنف كل منهم وفه باللون، أما تفاصيل الأيدى فقد رسمت بخطوط باللون الأسود فى الرسوم التى تمثل كلا من يعقوب وبطرس ورسمت بخطوط باللون الأحمر لرسوم كل من يوحنا ويهوذا الاسخريوطى.

وكل منهم يرتدى ثياباً قوامها حلة القداس يلتف بها فوق القميص الطويل ذى الأكمام الطويلة الواسعة الأساور التى تزين معظمها أشرطة ذهبية اللون تلتف حول هذه الأساور ولقد استخدم الفنان فى رسوم هذه الثياب الألوان الأرجوانى والأخضر والأزرق والبنفسجى.

وتحتفظ مكتبة المعهد الكاثوليكى فى باريس بنسخة مخطوطة تحتوى على صور ملونة تم تزويقها فى مصر رسمت لتوضيح متن المخطوطة بأسلوب فنى إسلامى [٦٦] أى بحسب أسلوب التصوير الإسلامى السائد فى العصر الأيوبى. ويمكن استنتاج أن هذه المخطوطة بتصاويرها تعتبر الجزء الأول من المخطوطة السابقة «الرسائل وأعمال الرسل» المحفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة (تحت رقم ٩٤ مقدسة) والمؤرخة بسنة (٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م) [٦٧] وذلك استناداً على الأدلة الآتية:

---

(66) Bourgeut (P . Du.), L' Art Copte. Pl. P. 172. Paris, 1968. Translated by: Caryll Hay-Shaw (The Art of the Copts). New York, 1976.

(٦٧) صفحة (١١٧) ومابعدها من هذا الكتاب.

أولاً: ذكر الأستاذ «ب. دى بورجيه» «P. Du. Bourgeut» بأن هذه المخطوطة القبطية العربية من كتاب الأربع بشائر ترجع إلى حوالى القرن (١٣م) (٦٨).

ثانياً: ذكر الأستاذ مرقس سميكة فى اشارته لمخطوطة الرسائل وأعمال الرسل بأن الجزء الأول منها والذى يشتمل على الأربع بشائر موجود بمكتبة المعهد الكاثوليكى بباريس (٦٩).

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل تعميد السيد المسيح فى نهر الأردن لوحة رقم (٢٩) (٧٠) وهى توضح يوحنا المعمدان الذى يقوم بتعميده، وتقول هذه القصة: أنه بينما كان يوحنا المعمدان يقوم بتعميد اليهود من أهل أورشليم والقرى المحيطة إذا بالمسيح يأتى من الناصرة ويعتمد منه وفى أثناء التعميد صرخ صوت من السماء ينادى المسيح ويبشره بالرسالة (٧١). ولقد رسم الفنان بأعلى الصورة وخارج الإطار السماء بنفس الأسلوب الاصطلاحى البسيط عبارة عن قوس صغير يشكل مايقرب من ربع دائرة باللون الأزرق، والذى سبق ملاحظته فى صورة تمثل ظهور نور من السماء لبولس الرسول فى أثناء رحلته لدمشق من مخطوطة الرسائل وأعمال الرسل (٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م) (٧٢). وتهبط من هذه السماء حمامة بيضاء اللون ترمز إلى الروح القدس رسمت بدقة بأسلوب قريب من تمثيل الطبيعة واظهار تفاصيل جناحيها باللون الأسود وهى قريبة الشبه برسوم الحمام التى وردت على الخزف الأيوبى «الدقيق الصنع» وإلى جوار هذه الحمامة ــ رسم يد تخرج من السماء وتشير بأصبع السبابة إلى المسيح وهى ترمز إلى الصوت الذى يناديه من السماء «.. وللوقت وهو صاعد من الماء ــ أى السيد المسيح ــ رأى السموات قد انشقت والروح مثل الحمامة نازلاً عليه وكان صوت من السموات..» (٧٣).

---

(68) Caryll Hay-Shaw, Op. Cit., P. 186, Pl. P. 177.

(٦٩) مرقس سميكة: دليل المتحف القبطى ــ جزء ١ ــ (ص٤٣).

(70) Bourgeut (P . Du.), Op. Cit., Pl. P. 162.

(٧١) الكتاب المقدس: انجيل مرقس الاصحاح الأول ٥٦ج.

(٧٢) صفحة (١١٨) من هذا الكتاب.

(٧٣) الكتاب المقدس: انجيل مرقس الاصحاح الأول ٥٦ج.

ويقف المسيح فى منتصف بحيرة مليئة بالمياه قصد بها الفنان التعبير عن نهر الأردن حسبما ورد بمتن المخطوطة لوحة رقم (٢٩)، وتحيط برأسه نفس الهالة المستديرة باللون الذهبى يزينها من الداخل شكل الصليب وإلى يمين المسيح رسم الفنان يوحنا المعمدان واقفاً على شاطىء نهر الأردن يعمد المسيح، وعلى الرغم من ظهور ثلاثة أرباع وجهه إلا أنه يعطى إحساساً بنظره المتركز فى اهتمام إلى المسيح الواقف أمامه. وتحيط برأس يوحنا هالة مستديرة باللون الذهبى وتفاصيل وجهه واضحة الخطوط تضفى عليه مسحة من الوقار، بوجهه القليل الاستطالة ولحيته الكثه السوداء اللون.

وعلى الشاطىء الآخر لرسم نهر الأردن وخلف المسيح رسم لملاكين مجنحين يقف كل منهما فى وداعة حاملاً على يديه ثياباً بيضاء اللون للمسيح الذى يقف عارياً فى النهر.

وأما عن خلفية الصـــورة فتتكون من رسم نهر الأردن وشجرتين، وقد رسم الفنان نهر الأردن على شكل بحيرة تتصدر الصـــورة وهى مليئة بالمياه رسمت باللون الأزرق، وتكثر فيها حركة الأمواج والتى عبر عنها بشكل زخرفى على هيئة تجمع الديدان وهو أسلوب زخرفى اتبع فى رسم حركة المياه فى تصاوير المخطوطات العربية.

وتحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بنسخة مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة تحت رقم (٣٤٦٥ عربى)(٧٤). وهى تحتوى على حوالى مائة وست وأربعين ورقة(٧٥) كتبت بخط نسخ متقن بالحبر الأسود وتضم بين أوراقها حوالى ثمان وتسعين صورة(٧٦) من بينها ست صور أضيفت فى حوالى القرن (١٨ م)(٧٧). ولا تحمل

---

(74) Buchthal (H.), Korz (O.) & Ettinghausen (R.) Op. Cit., P. 151.

(٧٥) خالد الجادر: المخطوطات العراقية المرسومة فى العصر العباسى (ص ٤٠).

(٧٦) يرى الأستاذ « هوجو بختال » «Buchthal (H.)» أن صورها تبلغ حوالى المائة صورة.

Buchthal (H.), Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts. P. 128.

(77) Stchoukine (I.), La Peinture Iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans. P. 69. Brugs, 1936.

هذه المخطوطة ذكر اسم البلد الذى نسخت فيه أو تاريخ نسخها ومن ثم تعددت آراء علماء الآثار والفنون الإسلامية بشأن تاريخ وموطن هذه المخطوطة، وانحصرت هذه الآراء من حيث تأريخ هذه المخطوطة فيما بين سنة (٥٦٩هـ/ ١٢٠٠م) وسنة (٦٣٧هـ/ ١٢٣٠م)[٧٨]، ويرجح أنها تعود إلى حوالى سنة (١٢٢٥م)[٧٩] وأما من حيث موطن هذه المخطوطة فلقد تعددت الآراء مرة أخرى فمنهم من يرجعها إلى سورية أو شمال بلاد ما بين النهرين[٨٠]، ومنهم من يرجعها إلى سورية على وجه التعميم[٨١]، ومنهم من يرجعها إلى أحد المراكز الفنية فى سورية وعلى وجه الخصوص فى إقليم حلب[٨٢]، ومهما يكن من أمر فإن الآراء تكاد تتفق على نسبتها إلى العصر الأيوبى.

وبمقارنة صور هذه المخطوطة بصور المخطوطات الدينية المسيحية[٨٣]، وعلى وجه الخصوص صور مخطوطة «الأربع بشائر» قام بنسخها ميخائيل أسقف دمياط (٥٧٦هـ/ ١١٨٠م)[٨٤]، وبصور مخطوطة من كتاب المقامات للحريرى المؤرخة (٦١٩هـ/ ١٢٢٢م)[٨٥]. يتضح أن رسوم صور كل من هذه المخطوطات الثلاث تشترك فى الكثير من أساليبها الفنية وأنها ترجع إلى فترات زمنية متقاربة ولكن يلاحظ أن صور مخطوطة مقامات الحريرى السابقة تتفوق من حيث الدقة والاتقان والنضوج الفنى فى رسومها على صور مخطوطة كليلة ودمنة وصور مخطوطة الأربع

---

(78) Blochet (E.), Musulman Painting. P. 22. Paris, 1929.
Buchthal (H.), Op. Cit., P. 131. Rice (D . T.), Islamic Art. P. 106. London, 1976.
وزكى حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى (ص ٣٣)، وديماند (م. س): الفنون الإسلامية ترجمة أحمد عيسى (ص ٤٤)، وأبوصالح الألفى: الفن الإسلامى (ص ٢٣٧).

(٧٩) حسن الباشا: المرجع السابق (١٤٣).

(80) Blochet (E.), Les Enluminures des Manuscrits Orientaux. P. 55.

(٨١) اتنجهاوزن: فن التصوير عند العرب ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طـه التكريتى (ص ٦١)، ونعمت اسماعيل: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية (ص ١٤٠).
Rice 65 (D . T.), Op. Cit., P. 106..

(82) Buchthal (H.), Op. Cit., P. 132.

(٨٣) انظر صفحة (١٠٦) ومابعدها.

(٨٤) صفحة (١٠٧) ومابعدها.

(85) Corbin (H.), Op. Cit., P. 110.

بشائر السابقة ، على الرغم مما أصابته صور مخطوطة كليلة ودمنة من بعض الدقة والاتقان من حيث رسوم الأشخاص والثياب ورسوم الحيوان ودقة خطوطها ووضوحها عن صور المخطوطة الأخيرة .

ويبدو أن هذه المخطوطة من كتاب كليلة ودمنة تعتبر من أقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير الملونة التى بقيت حتى الآن من هذا الكتاب (٨٦). ومعظم صورها مزوقة برسوم الحيوانات رسمها الفنان بأسلوب يتضح فيه صدق التعبير عن الموضوعات التى يوضحها بأسلوب بسيط (٨٧) وبطريقة غير معتادة يستشف منها أنه نفذ إلى روح الحيوان الذى رسمه فى صوره (٨٨)، مع إضفاء بعض الحيوية والقرب من صدق تمثيل الطبيعة فى رسوم هذه الحيوانات (٨٩). كما أن صورها تحتوى على رسوم للأشخاص وبعض رسوم الصخور والأشجار، رسمت بأسلوب فيه بعض الجمال (٩٠) ، حتى أن رسوم هذه النباتات والأشجار البحتة تؤلف مجموعات زخرفية رائعة (٩١) وأما من ناحية التأثيرات الفنية التى تحملها رسوم هذه الصور فتتضح بعض التأثيرات الفنية الساسانية فى رسوم الطيور والحيوانات وكذلك بعض التأثيرات الفنية البيزنطية ذات الصبغة المسيحية فى رسوم الأشخاص (٩٢).

وعند دراسة تصاوير مخطوطة كليلة ودمنة التى نحن بصددها يمكن تقسيمها إلى مجموعتين :

المجموعة الأولى: تحتوى على صـــور تمثل الرسوم الآدمية فيها الموضوع الرئيسى .

المجموعة الثانية: وتحتوى على صـــور تمثل رسوم الحيوان أو الطيور فيها الموضوع الرئيسى .

---

(٨٦) اتنجهاوزن: المرجع السابق (ص ٦١)، وخالد الجادر: المرجع السابق (ص ٤٠).

(٨٧) أبو صالح الألفى: المرجع السابق (ص ٢٣٧).

(88) Rice (D . T.), Op. Cit., P. 10.

(٨٩) ديماند (م. س.): المرجع السابق (ص ٤٤)، واتنجهاوزن: المرجع السابق (ص ٦١).

(90) Rice (D . T.), Op. Cit., P. 106.

(٩١) ديماند (م. س): المرجع السابق (ص ٤٤).

(٩٢) د. زكى حسن: المرجع السابق (ص ٣٣)، ود. حسن الباشا: المرجع السابق (ص ٤٣)، واتنجهاوزن: المرجع السابق (ص ٦١).

ومن الصور الهامة من هذه المخطوطة من المجموعة الأولى: صورة تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس (ورقة ٢٠ ظهر) لوحة رقم (٣٠)(٩٣) ويظهر الملك كسرى أنوشروان ملك الفرس وهو يجلس متربعاً ووجهه ثلاثة أرباع بشاربه الأسود المتصل بلحيته السوداء الكثيفة، والتى تصل بشعر الرأس لتكون قوساً بسيطاً حول الأذن، وملامح وجهه رسمت بخطوط واضحة. وتحيط برأسه هالة مستديرة الشكل يختفى الجزء العلوى منها خلف غطاء رأس الملك كسرى، وهو عبارة عن عمامة ضخمة متعددة الطيات، وهو أمر غريب من الفنان وربما أراد بذلك أن يفرق ما بين الملك الهندى دبشليم فى بعض صور هذا المخطوط وبين الملك كسرى حيث أنه فى صورة أخرى رسم الملك كسرى يتوج رأسه التاج الثلاثى الفصوص. ويستخدم الملك كسرى يده اليمنى فى الإشارة بها عند الحديث مع برزويه إذ يشير بأصبعه «السبابة» بينما يظهر أصبعه الخنصر وكأنه ملتصق فى قبضة يده وليس منها. وهو يرتدى ثياباً فاخرة تكثر فيها تفاصيل طيات الثياب عن طريق الخطوط المقوسة والخطوط القصيرة المستقيمة التى تشع من مركز واحد.

ويظهر الطبيب الفارسى برزويه وهو ينحنى فى اجلال أمام الملك كسرى وتحيط برأسه تلك الهالة المستديرة، وتبدو ملامح وجهه هادئة بلحيته الكثة البيضاء وهو ينظر ـــ أى برزويه ـــ إلى الملك كسرى برقبته الطويلة وكأنه يوافقه على طلبه فى نقل كتاب كليلة ودمنة، مؤكداً على أن رحلته ستكلل بالنجاح والتوفيق. وهو يشير بكلتا يديه فيده اليمنى تشير باصبع السبابة، بينما يبسط يده اليسرى مفتوحة راحتها بكاملها. وهو يرتدى ذلك الطيلسان المقور يلتف فوق القميص الذى زينه الفنان بزخارف نباتية متقنة عبارة عن فروع متماوجة مورقة.

وتحتوى هذه الصـــورة على خلفية معمارية تتصدرها، استغلها الفنان كاطار خارجى يفصل بين رسومه وبين متن المخطوطة وهى عبارة عن تكوين معمارى يمثل عقداً كبيراً مفصصاً، يرتكز على عمودين رشيقين، ويلاحظ مدى مهارة الفنان

(93) Buchthal (H.). Op. Cit., Fig. 31.

المصور الذى قام باثراء كوشتى هذا العقد بزخارف متنوعة قوامها رسم حيوانين خرافيين ووضوحها ومحاولة اظهار التفاصيل ومراعاة النسب التشريحية فى رسم الجسم .

ولقد رسم الفنان هذين الحيوانين المركبين فوق أرضية نباتية قوامها زخرفة التوريق العربية ــ (الأرابسك)ــ التى تتكون من أوراق نباتية دقيقة وزهور ثلاثية الفصوص على هيئة زهور اللوتس تخرج من فروع نباتية متماوجة .

وإلى يمين الملك كسرى رسم الفنان صبياً ربما يقصد به أحد الخدم لدى بلاط الملك يقف وكأنه يمسك شيئاً بيده ، ويبدو ثلاثة أرباع وجهه القمرى المستدير ، يرتدى القميص القصير الذى يصل حتى أسفل الركبة باردانه الطويلة .

ومن حيث الأثاث يجلس الملك كسرى على كرسى العرش بمسنده الخلفى المستطيل . ويلاحظ أنه منخفض بعض الشىء وملىء بالزخارف الهندسية التى تزين قاعدته ومسنده . وأمام الملك كسرى يوجد اناء مملوء بالفاكهة ربما كان تعبيراً عن الثراء والتمتع بملذات الطبيعة وخيراتها .

وتجدر الاشارة إلى أن هذه الصورة تحتوى على خلفية معمارية متأثرة بما كان سائداً فى العصر الأيوبى من أساليب معمارية مما يبرهن على صدق تأثر الفنان ببيئته ، اذ رسم ذلك العقد المفصص قاهرى الطراز . وجدير بالذكر أن رسم الحيوانين المركبين على كوشتى العقد المفصص يذكرنا بأسلوب رسم نفس الحيوان المركب على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ومثال ذلك طبق من هذا النوع محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم سجل ١٤٩٣٨) وربما يعود رسم هذا الحيوان الخرافى المركب إلى التأثير الساسانى ومثال ذلك رسم هذا الحيوان على جزء من طبق فضى من العصر الساسانى كان محفوظاً فى مجموعة « دومبارتون أواكس » «Dumbarton Oaks Collection» (٩٤) ، واستمر فى الظهور عبر العصور الإسلامية اذ يظهر بكثرة فى رسوم الخزف السلجوقى «مينائى» ومثال ذلك رسم هذا الحيوان على كوب من هذا الخزف محفوظ بمتحف الفن الإسلامى

(94) Pope (A . U.), Op. Cit., Pl. 36.

بالقاهرة (٩٥). كما أن أسلوب رسم اناء مملوء بالفاكهة يبدو أنه عنصر زخرفى يظهر فى رسوم الملوك والأمراء ورجال الطبقة الأرستقراطية وربما كان ساسانى الأصل، ومثال ذلك طبق فضى يحتوى على منظر لأحد ملوك الفرس مع زوجه وأمامهما اناء مملوء بالفاكهة (٩٦). ثم ظهر فى الفن الإسلامى ضمن رسوم سامراء الجدارية بالفرسكو فى قصر الجوسق الخاقانى ومثال ذلك صورة الراقصتين (٩٧)، كما ظهر على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى. ومثال ذلك طبق عليه رسم راقصة على يمينها اناء مملوء بالفاكهة ويعود إلى حوالى القرن (٥ هـ / ١١ م) (٩٨).

وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل الملك كسرى أنوشروان يجلس مع برزويه تكريماً له (ورقة ٢٣ ظهر) (٩٩)، ويظهر كسرى الملك وهو يجلس على كرسى العرش جلسة شرقية فهو يثنى رجله اليمنى فى وضع أفقى على الكرسى فى حين يضع رجله اليسرى موازية لقدم هذا الكرسى فى وضع رأسى على أرضية الصورة.

وهناك صورة توضح قصة الرجل الذى ادعى الطب فخلط السم مع الدواء فقتل به ابنة الملك الذى عاقبه بأن جعله يشرب من نفس الدواء فمات فى الحال (١٠٠) وهذه التصويرة تقع فى الورقة (٧٨) من المخطوطة لوحة رقم (٣١) (١٠١) والتى تشترك مع التصاوير السابقة من حيث الطابع الفنى، وأسلوب رسوم الأشخاص، وتوزيعهم على مساحة الصورة، هذا بالاضافة إلى رسوم الثياب العربية الطراز، وكذلك رسوم الأثاث وأسلوب زخرفتها وتحليتها بالزخارف المتقنة من هندسية ونباتية، واحتواء الصورة على خلفية معمارية.

---

(95) Album de L'expesitien d' Art Persan. par L' Institute Francais d' Archeologie Orientale du Caire, 1935. Pl. 28. C. P. 71.

(96) Pope (A. U.), Op. Cit., Pl. 38.

(٩٧) انظر ص ٦٥ (لوحة رقم ٨).

(٩٨) وهو محفوظ حالياً بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة (رقم سجل ١٩٢٩).

(99) Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 30.

(١٠٠) كتاب كليلة ودمنة (ص ٥٨).

(101) Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 36.

ويجلس الملك على كرسى العرش ويتوج رأسه ذلك التاج الثلاثى الفصوص وتظهر التصويرة ثلاثة أرباع وجهه بتفاصيله ذات الخطوط الدقيقة والتى توحى بما تحمله من عيون منحرفة لحية مشذبة متصلة بشعر الرأس الكثيف الذى يظهر خلف رقبته بقرب الشبه بين رسومها ورسوم الأشخاص ذات الملامح السلجوقية فى المخطوطات الإيرانية من بداية القرن (٧هـ/١٣م)(١٠٢).

وينظر الملك إلى ابنته المستلقية على ظهرها فريسة المرض وان كان يبدو فى وجهها نضارة الشباب من حيث استدارة هذا الوجه القمرى ودقة خطوط تفاصيله من عينين منحرفتين، وشعر أسود مسترسل وراء ظهرها مما يذكرنا برسوم النساء على الخزف السلجوقى «مينائى» فى حوالى القرنين (٦، ٧هـ/ ١٢، ١٣م)(١٠٣). وهى ترتدى القميص الفضفاض بأكمامه الطويلة الضيقة تزينها أشرطة الطراز حول العضدين، ولقد عنى الفنان بتحلية هذا القميص بالزخارف النباتية التى قوامها فروع نباتية متماوجة تخرج منها أوراق نباتية مدببة.

ويجلس إلى جوارها ذلك الطبيب المزيف وهويمسك بيده الفنجان وبه الدواء الممزوج بالسم، ورسمه الفنان يرتدى ثياباً فاخرة تليق بحضرة الملك وجلاله، فهو يلبس فوق رأسه عمامة متعددة الطيات ذات عذبة طويلة تنسدل وراء ظهره، كما يرتدى ذلك القميص الفضفاض بأردانه الطويلة ويلتف فوقه بالطيلسان المقور.

وتتصدر الصورة خلفية معمارية تتكون من جوسق العرش للملك يغطيه عقد مسطح زينه الفنان بزخارف نباتية دقيقة ومتقنة قوامها فرع نباتى ينثنى فى رشاقة تخرج منه فى كل انثنائة أنصاف مراوح نخيلية واضحة التفاصيل، ويعلو هذا العقد المسطح تتويج مدبب مخروطى الشكل ربما قصد به الفنان التعبير عن قبة صغيرة زخرفية الشكل، ويتقدم هذا الجوسق قاعة العرش يتوجها عقد قوسى، زينه الفنان بزخرفة هندسية متقنة الخطوط قوامها عنصر الجديلة المضفرة، ويرتكز كل من الجوسق وقاعة العرش على أعمدة أسطوانية الشكل.

---

(102) Blochet (E.), Musulman Painting. Pl. X.

(١٠٣) محمد مصطفى: المرجع السابق (لوحة رقم ٥٧، ٥٨).

وصورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل الملك بلاذ وزوجة ايراخت(١٠٤) (ورقة ١٣١ ظهر) لوحة رقم (٣٢) (١٠٥) تتصدرها خلفية معمارية تحصر بداخلها رسوم الصورة والتى تتكون من الملك بلاذ يجلس جلسة شرقية على وسادة اسطوانية ذات زخارف هندسية دقيقة ومنتظمة قريبة الشبه من حرف «Y» ، وهو ينظر إلى زوجه ايراخت بوجهه الذى يظهر منه ثلاثة أرباع بتفاصيله الدقيقة الواضحة ، يتوج رأسه التاج الثلاثى الفصوص ويرتدى الجبة الواسعة المشقوقة من الأمام ذات الأردان القصيرة الواسعة التى تظهر من أسفلها أردان القميص الطويلة الضيقة الأساور ، وتزين أردان الجبة أشرطة الطراز حول العضدين ، وتظهر زوجه ايراخت وقد دخلت على زوجها الملك بلاذ وهى تقف أمامه فى انحناءة خفيفة ربما يقصد الفنان بها التعبير عن تحيتها للملك وهى تنظر نحوه بوجهها القمرى المستدير ذى العيون الضيقة المنحرفة بعض الشىء ، وترتدى ثياباً فاخرة تمثل الزى السائد فى العصر الأيوبى للمرأة المسلمة فهى ترتدى القميص الواسع الطويل الذى ينسدل إلى أسفل حتى مغطى القدمين ويحتوى على أردان طويلة واسعة الأساور وتزين هذا القميص زخارف نباتية قوامها زخرفة التوريق من فروع نباتية متماوجة تخرج منها أنصاف مراوح نخيلية مدببة ، وترتدى ذلك الازار الذى يغطى رأسها وقد عصبته بمنديل على رأسها ثم ينسدل هذا الازار وراء ظهرها وعلى كتفيها من الأمام حيث يقفل عند صدرها ويقفل أسفل نهديها لوحة رقم (٣٢).

وتحتوى هذه الصورة على خلفية معمارية ربما كانت تلقى الضوء على الأساليب المعمارية التى كانت سائدة وقتذاك لنظام المنازل اذ رسم الفنان قاعة يغطيها سقف مسطح يبدأ بازار مزين بزخارف هندسية متقنة قوامها عنصر الجديلة المضفرة القوية الخطوط الواضحة التفاصيل ويعلو هذا الازار رسم يمثل شخشيخة (١٠٦) ذات قبة صغيرة بصلية الشكل ومساحة الشخشيخة تزينها نفس زخرفة الجديلة المضفرة التى تزين الازار. ويتقدم هذه القاعة مدخل معتوب زينه الفنان بزخرفة هندسية من أشكال منتظمة على هيئة حرف الـ «Y» الذى سبق

---

(١٠٤) كتاب كليلة ودمنة (ص ٩٧).

(105) Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 38.

(١٠٥) د. كمال الدين سامح: العمارة الإسلامية فى مصر (ص ٧٢).

أن لاحظناه . يزين الوسادة التى يجلس عليها الملك بلاذ . ويتوج هذا المدخل المعتوب مايشبه القبة البصلية الشكل ، ولكى يحقق الفنان التوازن والتماثل فى تصويرته رسم على جانبى الشخشيخة قبيبتين مسلوبتى القمة قريبتين إلى الشكل البصلى .

وهناك صورة تمثل قصة رجلين شريكين يستأجران حانوتاً، فأضمر أحدهما الخيانة وسرقة الحانوت بمساعدة رجل آخر(١٠٧) (ورقة ٣٠ ظهر) لوحة رقم (٣٣) (١٠٨) تحتوى على رسم شخصين أحدهما يمثل ذلك التاجر الخائن وهو يقف بجوار الحانوت ، ولقد عبر الفنان عن حالة الوقوف بأن رسم ركبة واحدة فى مقدمة الجسم لتشكل قوساً رئيسياً ، ويلتفت التاجر إلى الرجل الذى يساعده فى السرقة بثلاثة أرباع وجهه الذى رسمت تفاصيله الواضحة باللون الأسود كما يتضح فى الشارب واللحية ، ويرتدى ثياباً فاخرة باللون الأزرق تزينها أشرطة الطراز الذهبية اللون حول العضدين ، ويلبس فوق رأسه عمامة متعددة الطيات بعذبتها الطويلة التى تلتف حول رقبته لترخى وراء ظهره . وأمام التاجر يشاهد ذلك الرجل الذى يحمل أحد الأعدال فوق ظهره ويبدو فى حالة حركة اذ تتقدم رجله اليمنى بينما تتأخر اليسرى . ويلبس فوق رأسه عمامة متعددة الطيات ويرتدى القميص الواسع القصير يصل حتى أسفل الركبتين بلونه البنفسجى ويشد وسطه ببند أصفر من القماش فوق هذا القميص بأردانه التى تزينها أشرطة الطراز الذهبية اللون حول العضدين ، وأسفل هذا القميص يرتدى سروالاً واسعاً يصل حتى القدمين بلونه الأبيض . ويقف الرجلان فوق أرضية الصـــورة وهى عبارة عن شريط نباتى عريض يتألف من نباتات وحشائش مدمجة تتخللها رسوم زهور صغيرة باللون الأحمر واللون الأزرق الباهت .

وفى اليسار رسم الفنان خلفية معمارية عبارة عن واجهة أحد الحوانيت والتى يغلب على الظن أنها كانت سائدة وقتذاك ، وقد جعلها متوجة بعقد ثلاثى بحيث جعل القوسين الجانبيين نصف دائريين أما القمة فجعلها على هيئة مثلث متساوى

---

(١٠٧) كتاب كليلة ودمنة (ص ٢٤) .

(108) Bernard Lewis, The World of Islam. Ch. I. P. 48. Pl. 17.

نشرت التصويرة فى هذا المرجع بالألوان .

الساقين، ويعلو هذا العقد ازار يحتوى على زخارف نباتية محورة قوامها فرع نباتى متماوج تخرج منه أوراق نباتية مدببة وينتهى بورقة نباتية ثلاثية الفصوص، ويسود هذه الزخارف النباتية اللون الأحمر والأسود، واللون الأصفر للزخارف المجردة على الازار الذى يعلوه شكل مخروطى باللون الأزرق والتركواز وعلى جانبيه رسم الفنان قبيبتين بشكل رمانى.

ومما لا شك فيه أن رسوم هذه الصــورة تشترك مع رسوم التصاوير السابقة فى الكثير من الأساليب الفنية السابق دراستها. كما يلاحظ أن أسلوب رسم أرضية الصــورة السابق ملاحظته فى هذه التصويرة يذكرنا بتصويرة تمثل جموع اليهود يطالبون بيلاطس بمحاكمة المسيح وأخرى تمثل القديس يوحنا والقديس بطرس ينظران فى القبر من مخطوطة الأربع بشائر (٥٧٦هـ/ ١١٨٠م)، كما أنتشر هذا الأسلوب فى رسم أرضية التصاوير فى المخطوطات العربية المرسومة بحسب أسلوب المدرسة العربية (١٠٩). وجدير بالذكر أنه بالنظر إلى الخلفية المعمارية فى الصورة التى نحن بصددها والصور السابقة من المخطوطة لوحات أرقام (٣٠ و٣١ و٣٢)، يغلب على الظن أمر هام: أن هذه الخلفيات المعمارية فى التصاوير السابقة، وان اختلفت فيما بينها بأنها رسمت بطريقة واحدة إذ تظهر وكأنها قطاعات رأسية من الكتل المعمارية التى تمثلها الخلفيات المعمارية مما يرجح أن المهندس المعمارى المسلم وقتذاك كان قد حذق فن المعمار بأسلوب علمى صحيح، يجعله قبل البدء فى انشاء الكتل المعمارية المختلفة يرسم لها تصميمات هندسية من قطاعات رأسية، ومساقط أفقية حتى تتضح صورتها فى ذهنه وكى يشيد البناءون على نمطها، وليس هذا بغريب على العمارة الإسلامية فمنذ بداية العصور الإسلامية فى مصر نجد أن جامع أحمد بن طولون بالقاهرة قد وضع له مهندسه الذى وكل اليه أمر انشائه تصميماً كاملاً استحسنه ووافق عليه ابن طولون وبدأ بعد ذلك البناء فى سنة (٢٦٣هـ) وانتهى فى سنة (٢٦٥هـ/ ٨٧٨م)(١١٠).

ومن صور المجموعة الثانية التى تحتوى على رسوم الحيوان والطيور كموضوع رئيسى من مخطوطة كليلة ودمنة التى نحن بصددها صورة تمثل الأسد ملك الغابة

(١٠٩) حسن الباشا: المرجع السابق (ص ١٢٨).

(١١٠) حسن الباشا (وآخرون): القاهرة ــ مقالة: جامع ابن طولون (ص ٤٤٠).

والثعلب دمنة (ورقة ٤٩ ظهر) لوحة رقم (٣٤) ومقاساتها حوالى (١٩,١× ١٢,٥سم)(١١١). ولقد رسم الفنان هذه الصورة معتمداً على ما ورد بمتن المخطوطة من حيث محاولة الثعلب دمنة التودد والتقرب إلى الأسد ملك الغابة لينال مكانة مرموقة لديه، وهكذا نجده حاول توضيح المتن بصدق اذ رسم الأسد والثعلب يقفان منفردين فى الغابة ولكى يوحى بجو الغابة رسم خلفية نباتية عبارة عن شجرة كبيرة يخرج منها فرع نباتى مورق بينما رسم قمتها بيضاوية الشكل ولكنها قريبة من شكل الزهرة المتعددة الفصوص والألوان مثل اللون الأخضر والأحمر والأصفر والأزرق، وكذلك يوجد خلف الأسد فرعان نباتيان يخرج منهما الأوراق النباتية وينتهى كل منهما بشكل وردة سداسية الفصوص باللون الأحمر. ويلاحظ اهتمام الفنان وعنايته برسم الأسد ملك الغابة باعتباره العنصر الرئيسى فى الصــورة فرسمه بحجم كبير واعتنى بخطوط تفاصيله من حيث الوجه والمعرفة ومخالب أقدامه، وأتقن فى تلوينه فاستخدم اللون البنى المخفف بالأبيض فى تلوين جسمه ووجهه ولكن أنفه وعينيه جعلهما باللون الأبيض واستخدم اللون الأصفر الذهبى فى تلوين معرفته وأسفل بطنه وبأعلى فخذيه أسفل ذيله، واستخدم اللون الأسود فى تحديد التفاصيل والخطوط الخارجية بينما يظهر الثعلب دمنة وهو يقف أمامه فى حجم صغير قريب من الطبيعة إلى حد ما يرفع ذيله السميك فى دهاء فيبدو على هيئة حرف الواو المقلوب. ويتضح فى رسم كل من الأسد والثعلب شىء من الحركة والحيوية إلى جانب محاولة الفان فى رسمها محاكاة الطبيعة (١١٢). كما يذكرنا أسلوب هذين الحيوانين بأسلوب رسم الحيوانات على الخزف الأيوبى «الدقيق الصنع» ومثال ذلك رسم أرنبين متدابرين على قطعة من هذا الخزف (١١٣).

وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى تمثل نفس الموضوع: الأسد ودمنة (ورقة ١٢٥)(١١٤). يظهر فيها الأسد يجلس على قدميه الخلفيتين بحجمه الكبير وأمامه

---

(111) Ettinghausen (R.), Op. Cit., Pl. P. 63.

نشرت هذه التصويرة فى هذا المرجع بالألوان.

(١١٢) حسن الباشا: المرجع السابق (ص ١٤٤).

(١١٣) زكى محمد حسن: الأطلس (شكل ١٨٠).

(114) Charles Pellat, The World of Islam, Ch. 5, Pl. 15, P. 158.

يقف الثعلب دمنة بحجمه الصغير وذيله السميك. ولا يوجد بين التصويرتين سوى القليل من الاختلافات وهو أن الأسد هنا فى هذه التصويرة جالساً ويفصل بينه وبين الثعلب دمنة تلك الخلفية النباتية فى منتصف الصورة، بينما رسم الأسد فى الصورة السابقة واقفاً وجهاً لوجه أمامه الثعلب وتقع الخلفية النباتية على يمينها ويسارها كما أن الفنان رسم الأسد فى صورتنا هذه باللون الأحمر الممزوج بالأبيض على عكس استخدام اللون البنى الفاتح المخلوط بالأبيض فى رسم الأسد وكذلك الثعلب باللون الأزرق الفاتح المخلوط بالأبيض فى الصورة السابقة، أما فى صورتنا هذه فقد رسم الثعلب باللون الأحمر القرمزى. ولقد رسم الفنان أرضية الصورة عبارة عن خطين مستقيمين متوازيين ولكنه رسم بعض المساحات المختلفة باللون الأخضر فى أجزاء متفرقة وربما أراد أن يعبر بها عن بعض الأعشاب والنباتات التى تكثر فى الغابات.

وتحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بنسخة من مقامات الحريرى تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) (١١٥).

وهذه المخطوطة مؤرخة بسنة (٦١٩هـ/ ١٢٢٢ــ ١٢٢٣م) كما تدل عليه كتابات بالحروف الكوفية (١١٦) رسمت على هيكل السفينة (١١٧) فى الصورة التى تقع فى الورقة (٦٨) من هذه المخطوطة ونصها: «عمل سنة تسع عشرة وستماية»، وتدل عليه كتابة أخرى على اللوح الذى يمسك به أحد التلاميذ فى صورة أخرى تمثل مدرسة فى مدينة حلب (ورقة ١٦٧) (١١٨) ونصها: «عمل فى سنة تسع عشرة وستماية» وعلى لوح آخر يمسك به أحد التلاميذ بنفس الصورة كتبت عليه عبارة يفهم منها أن هذه المخطوطة قد تم انجازها فى عشرة أيام فقط (١١٩)، وتحتوى هذه المخطوطة على حوالى (١٨٧ ورقة)، وزوقت بتسعة وثلاثين صـــورة تعرضت ست صـــور منها للتلف وأعيد رسمها بأيدى غير ماهرة

---

(115) Buchthal (H.), Korz (O.) and Ettinghausen (R.), Op. Cit., P. 151.

(116) Sakisian (((A.) .), La Miniature Persane du XIIe siecle au XVIIe siecle. P. 20. Paris, 1929.

(117) Blochet (E.), Op. Cit., P. 54. Pl. XVII.

(١١٨) زكى محمد حسن: الأطلس (شكل ٨٧٠ ص ٥١٧).

(١١٩) خالد الجادر: المرجع السابق (ص ٢١ شكل ٦).

فتبدو خطوطها ضعيفة أشبه برسوم الأطفال وتركت بدون ألوان (١٢٠). وصـــورها مختلفة المقاسات ولا يحدها اطار خارجى يفصل بين رسومها ومتن المخطوطة ورسوم الأشخاص فيها لا تحيط برؤسها تلك الهالات المستديرة على عكس بعض صور مخطوطة كليلة ودمنة السابق دراستها . ولكن امتازت عنها بأن خلفياتها لونت باللون الأصفر الفاتح كما تعددت الألوان المستخدمة فى تلوين رسومها مثل اللون الأحمر والأحمر الوردى والأزرق والبنفسجى والأخضر والبنى والأبيض واللون الأسود الذى استخدم فى تحديد الخطوط الخارجية واظهار التفاصيل ، وهى ألوان سبق أن لوحظ استخدام معظمها فى تلوين رسوم صور مخطوطة كليلة ودمنة السابقة (١٢١).

وهذه المخطوطة تخلو من ذكر اسم الناسخ أو المصور أو البلد الذى تم فيه انجازها ، الأمر الذى جعل علماء الآثار والفنون الإسلامية يختلفون حول تحديد موطنها فنسبها الأستاذ « بلوشيه » «Blochet (E.)» إلى دمشق أو شمال بلاد ما بين النهرين وذكر أنه ربما كان الفنان المصور الذى قام بتزويقها هو نفسه الفنان المصور الذى قام بتزويق مخطوطة كليلة ودمنة السابقة (١٢٢)، وذكر الأستاذ « بوختتال » (Buchthal ، (H. بأنها تم تزويقها فى أحد المراكز الفنية فى سورية وعلى وجه التحديد مدينة حلب (١٢٣)، بينما قبل الأستاذ « ريتشارد اتنجهاوزن » «Richard Ettinghausen» نسبتها إلى سورية على وجه التعميم (١٢٤)، كما أرجعها المرحوم زكى محمد حسن إلى بلاد الشام حيث تكثر فيها التأثيرات المسيحية (١٢٥)، ورجح الأستاذ الدكتور حسن الباشا نسبتها إلى ديار بكر (آمد) حيث انتشرت فيها التأثيرات البيزنطية والسورية المسيحية ومع ذلك تكاد تتفق الآراء على ارجاعها إلى الفترة الزمنية التى ساد فيها الحكم الأيوبى ..

---

(١٢٠) خالد الجادر: المرجع السابق (شكل ٥).

(121) Ettinghausen (R.), Op. Cit., Pl. P. 65.; Oleg Grabar, The World of Islam. Ch. 3. P. 112. Pl. 22.

(122) Blochet (E.), Op. Cit., P. 45., 55.

(123) Buchthal (H.), Op. Cit., P. 132.

(١٢٤) اتنجهاوزن : المرجع السابق (ص ٨٠).

(١٢٥) د. زكى محمد حسن: مدرسة بغداد (ص ٣٠)، وأطلس الفنون (شكل ٨٦٩، ٨٧ وص ٥١٣).

ويمكن تقسيم صور هذه المخطوطة من حيث رسومها إلى ثلاث مجموعات كما يلي :—

المجموعة الأولى : تحتوى على رسوم خلفيات معمارية دينية مثل المساجد .

المجموعة الثانية : تحتوى على رسوم خلفيات معمارية مدنية مثل المنازل والحوانيت ومجالس البلاط .

المجموعة الثالثة : تحتوى على رسوم تمثل موضوعات فى الخلاءء أو العراء .

ومن صور المجموعة الأولى أتناول بعض الأمثلة منها صورة تمثل أبازيد السروجى فى أحد مساجد المغرب (ورقة ٤٩) من المقامة السادسة عشرة لوحة رقم (٣٥) (١٢٦). ولقد رسم الفنان هذه الصورة دون أن يحدها اطار خارجى ولكنه رسم خلفية معمارية تتصدرها وتحصر بداخلها رسومها فيما عدا رسم أبى زيد السروجى ليعبر عن حالة مجيئه ودخوله المسجد وهو يظهر إلى اليمين حيث يمسك فى يده عصا طويلة اتخذها لحمل متاعه الذى يظهر وراء ظهره ، وراعى الفنان اظهار علامات الفقر والحاجة الماسة بوجهه الشاحب المستطيل . ولحيته الكثة البيضاء ، وهو يبسط يده اليمنى معبراً عن حاجته الشديدة طالباً العون والمساعدة . ويلبس فوق رأسه تلك القلنسوة المدببة من أعلــى وتبدو قريبة الشبه بالطاقية ، ويرتدى قميصه الفضفاض الطويل وأسفله السروال الطويل الواسع ويندثر بـ ـ الطيلسان المقور فوق ثيابه هذه التى يتضح فيها البساطة ليعبر بها الفنان عن حالة أبى زيد الاجتماعية. ويوجد بداخل الخلفية المعمارية مجموعة من الأشخاص يجلسون فى جلسات مختلفة ومتنوعة فمنهم من يجلس متربعاً ومن يجلــس وقد ثنى كلتا ركبتيه إلى بطنه ومن يجلس وقد ثنى ركبته اليسرى فقط إلى بطنه بينما تستقر رجله الأخرى على أرضية الصــورة، ولكى يضفى الفنان بعض الحركة فى رسومه استخدم حركات الأيدى والاشارات للتعبير عن النطق والحديث مع بعضهم البعض ، ومنهم من ينظر إلى أبى زيد السروجى ذلك الضيف الفقير بمظهره فى اندهاش وهو يضع يده فى فمه علامة الدهشة والانبهار.

---

(126) Blochet (E.), Les Enluminures des Manuscrits Orientaux. Pl. 111, B. and Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 16.

وثياب هؤلاء الأشخاص فخمة غنية بزخارفها النباتية المشتقة من زخرفة التوريق ، فكل منهم يرتدى العمامة المتعددة الطيات ولكن تختلف من حيث أن بعضها يحتوى على عذبة ترخى إلى الوراء أو الأمام وبعضها لا يحتوى على هذه العذبة ، ثم يرتدى الواحد منهم القميص الفضفاض الطويل بأردانه الطويلة الواسعة الأساور تزينها أشرطة الطراز حول العضدين ، ويلاحظ أن الفنان رسم فى نهاية هذه المجموعة إلى اليسار فتى يجلس بجوارهم يشاهد ما يجرى وتبدو على وجهه القمرى المستدير علامات الدهشة وقد وضع يده اليسرى فى فمه ويلبس فوق رأسه قلنسوة مزركشة قريبة الشبه بالطاقية ويبدو أنها كانت تعتبر غطاء الرأس للغلمان ولعوام الناس وقتذاك .

وخلفية الصــورة عبارة عن تكوين معمارى يرمز إلى بائكة لأحد أروقة المساجد التى تتبع نظام المسجد الجامع ، ولم يرسم واجهة المسجد أو مدخله ليعبر عن حالة دخول أبى زيد فرسمه وكأنه اجتاز مدخل المسجد إلى الصحن ثم إلى بائكة أحد الأروقة المطلة على الصحن وهى تتكون من ثلاثة عقود نصف دائرية يعلوها ازار مزين بزخارف دقيقة يعلوها ثلاث قبيبات أكبرها أوسطها ، وترتكز هذه العقود النصف دائرية على أعمدة رشيقة ولكن الفنان لم يوضح قواعدها ولا تيجانها فى الصــورة، كما أنه لم ينس أدوات الاضاءة المستخدمة فى بيئته وقتذاك لاضاءة المساجد فعبر عنها بأن رسم ثلاث مشكاوات تتدلى من صنج هذه العقود الثلاثة ، وتتكون كل مشكاة من فوهة قمعية الشكل تتصل بالبدن الكروى المزين بشريط زخرفى يحصر بداخله أشكالاً هندسية على هيئة حرف الـ«و» وينطلق من هذا البدن مقبضان يتصل كل منهما بفوهة المشكاة وتعلق منها المشكاة بسلسلة معدنية تتدلى من صنجة العقد وينتهى هذا البدن بقاعدة مرتفعة تشبه الفوهة من حيث انها قمعية الشكل ، ويغلب على الظن أنه ربما كانت هذه الصــورة من أقدم الصــوَر التى تحتوى على رسم مشكاة كاملة الأجزاء وجدير بالذكر أنه قد ظهر رسم مشكاة على واجهة جامع الأقمر بالقاهرة (٥١٩هـ/ ١١٢٥م)(١٢٧)، كما يوجد محراب من القاشانى ذى

(127) Creswell (K . A . C.), Muslim Architecture of Egypt. Vol. I. Pl. 83. A. Oxford, 1952.
ومساجد مصر من سنة (٢١هـ/ ٦٤١م) إلى سنة (١٣٦٥هـ/ ١٩٤٦م) ــجزء ١ــ (ص ٤٠). القاهرة. سنة ١٩٤٨م.

البريق المعدنى فى مشهد الامام على بالنجف يحتوى على رسم مشكاة يرجع إلى حوالى القرن (٧هـ/ ١٣م) (١٢٨)، كما توجد بلاطة فى محراب من القاشانى تحتوى على كتابات نسخية ورسم مشكاة ترجع إلى حوالى القرن (٧هـ/ ١٣م) (١٢٩).

وتتضح فى رسوم هذه الصورة بعض التأثيرات الفنية الساسانية من حيث أوضاع الجلسات لرسوم الأشخاص، وهذا إلى جانب بعض التأثيرات الفنية الهلينستية من حيث استخدام حركات الأيدى واشاراتها فى المحادثة (١٣٠) ورسوم طيات الثياب وطريقة معالجتها (١٣١). ولا يفوتنا ذكر بعض التأثيرات الفنية السلجوقية وذلك فى ملامح وجوه الأشخاص.

وصورة أخرى تمثل أبازيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند فى المقامة الثامنة والعشرين (ورقة ٩٣) (١٣٢) لوحة رقم (٣٦) (١٣٣). ولقد رسم الفنان منظراً داخلياً للمسجد بنفس الأسلوب المتبع فى المدرسة العربية، وقد رسم أبازيد السروجى وهو فى زى امام وخطيب مسجد سمرقند واقفاً على المنبر حيث يلقى خطبته العصماء، وهو فى هيئة رجال الدين اذ تبدو على ملامحه مسحة من الهدوء والوقار على عكس ما يظهر به فى بقية صور المخطوطة من خبث ودهاء وانما أراد أن يوحى إلى المشاهد بمدى اتقان أبى زيد حيلته فى أقناع الناس بأنه امام المسجد، فهو هادىء الوجه، تبدو عليه علامات الحكمة والعلم بلحيته الكثة البيضاء. ويلاحظ أنه يرتدى زى رجال الدين فى ذلك الوقت فهو يلبس فوق رأسه العمامة الضخمة المتعددة الطيات التى يتميز بها رجال القلم والدين والقضاة حتى أنه كان يطلق عليهم أرباب العمائم (١٣٤)، ويرتدى ذلك الطيلسان المحنك الأسود اللون

---

(١٢٨) زكى حسن: الأطلس (شكل ١٥٢ ص ٤٨.

(129) Ettinghausen (R.), The World of Islam. Ch. 2. Pl. 4. P. 74.
(130) Buchthal (H.), Op. Cit., P. 128.

(١٣١) اتنجهاوزن: المرجع السابق (٨٠).

(132) Corbin (H.), Op. Cit., P. 111.
(133) Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 13.

(١٣٤) المقريزى: الخطط ــ جزء ١ ــ (ص ٣٦٥) وجزء ٢ ــ (ص ٣٥٢)، عبدالمنعم ماجد: تاريخ الحضارة الإسلامية (ص ١١٨). القاهرة سنة ١٩٦٣م.

والذى يغطى معظم عمامته وينسدل على كتفيه إلى صدره، كما يرتدى الجبة السوداء اللون ذات الأكمام الطويلة الواسعة والتى تزينها أشرطة الطراز حول العضد، وجدير بالذكر أن اللون الأسود اختارته الخلافة العباسية كزى رسمى للخليفة وموظفيه ورجال دولته بينما أبطل لبسه فى عصر الفاطميين الشيعة الذين اختاروا اللون الأبيض (١٣٥). ولكن لبس السـواد عاد مرة ثانية مع الأيوبيين ذوى المذهب السنى مذهب الخلافة العباسية.

وبأسفل المنبر فى الصـورة موضوع البحث يجلس مجموعة من الناس يستمعون فى اهتمام شديد يسودهم مظهر الوقار والاحترام. كل منهم يرفع رأسه كى يستمع لما يقوله الخطيب بأعلى المنبر، وحاول الفنان التنويع وكسر الجمود فرسم هؤلاء الأشخاص يختلفون فيما بينهم من حيث الجلسة وزركشة الثياب والعمائم وألوانها. كما تحتوى هذه الصـورة على خلفية معمارية تمثل ايوان القبلة فى أحد المساجد ويظهر منه بائكة عمودية على المحراب بثلاثة عقود نصف دائرية، وعلى الجانب الأيمن من ايوان القبلة رسم الفنان منبراً متعدد الدرجات ويتضح من تكوينه أنه يحتوى على ريشتين جانبيتين تزينهما زخارف هندسية غير واضحة، كما يحتوى على باب مقدم مع الغاء باب الروضة، أما بالنسبة للجوسق فانه لم يكتمل مما يوحى بحرص الفنان على اظهار قمة طاقية المحراب المدببة الشكل والتى زينها بزخرفة نباتية دقيقة ذات طابع زخرفى. ويتضح أنه يتدلى من الصنجة المفتاحية لكل من طاقية المحراب والعقد الأول النصف دائرى من البائكة مشكاواتان رشيقتان رسمتا بنفس الأسلوب السابق وملاحظته فى صورة تمثل أبازيد السروجى فى أحد مساجد المغرب من نفس المخطوطة.

وأنه لمن دواعى الانصاف القول بأن الفنان أعطى صورة تكاد تكون قريبة ومتكاملة للمسجد الإسلامى فى ذلك الوقت من الداخل بما فيه من بوائك متعددة تتكون من عقود غالباً ماتكون عقود نصف دائرية هذا بالاضافة إلى المحراب والمنبر، ولم يقتصر على ذلك بل عكس صورة حقيقية لما يسود بيئته ومجتمعه من ملابس وأزياء لامام المسجد ولبقية الناس الذين ألبسهم فاخر الثياب ولا غرابة

---

(١٣٥) عبد المنعم الماجد: المرجع السابق (ص ١١٧).

فى ذلك اذ ان المسلم يحرص على دخول المسجد فى أبهى الثياب وفى أجمل هيئة وذلك احتراماً وتوقيراً لبيت الله. وهكذا يتضح أن الفنان مرآة صادقة لما يسود مجتمعه من ظواهر اجتماعية وحضارية تظهر بوضوح على تصاويره من حيث الأساليب الفنية والطرز المعمارية ورسوم الثياب ووسائل الاضاءة.

ومن صور المجموعة الثانية صورة تمثل أبازيد وزوجه أمام قاضى تبريز فى المقامة الأربعين (ورقة ١٣٩) (١٣٦) لوحة رقم (٣٧) (١٣٧)، اذ يظهر القاضى بنفس الهيئة والملامح والثياب جالساً فوق كرسى منخفض يعلوه جوسق. وأمامه رسم الفنان أبى زيد جاثياً على أرضية الصورة بثيابه الفاخرة وهو يتحدث إلى القاضى مستخدماً كلتا يديه للتعبير عن هذا الحديث بقصد اقناع القاضى ضد زوجه التى تجلس خلفه ولا يظهر منها سوى وجهها القمرى المستديل الشكل، ويلاحظ أن الفنان ألبسها ذلك الازار الذى يغطى رأسها وقد عصبته بمنديل أبيض من القماش وينسدل هذا الازار ليغطى معظم جسمها فوق ذلك القميص الواسع الطويل. وخلف مجلس القاضى يوجد شخص يقف فى أدب ووقار بملابسه الفاخرة ولقد عبر الفنان عن حالة وقوف هذا الشخص بأسلوب اصطلاحى بحسب المدرسة العربية.

وصورة أخرى تمثل أبازيد السروجى يحضر حفلة عرس (ورقة ٥٥) (١٣٨) رسم فيها الفنان الكثير من الأشخاص يجلسون داخل أحد المنازل وقد انهمكوا فى الأكل من القصعة وهى عبارة عن اناء كبير أمامهم بينما يجلس أبوزيد السروجى بعيداً عن هذه المائدة ويظهر الحارث بن همام معترضاً على وجود أبى زيد فى هذا الحفل.

ويلاحظ أن رسوم الأشخاص رسمت بنفس الأسلوب الذى استخدمه الفنان فى الصور السابقة من حيث التنويع فى الجلسات واستخدام اشارات الأيدى وهو أسلوب يقصد به التعبير عن الحركة لكسر الجمود. ويرتدى كل واحد من هؤلاء الأشخاص الثياب الفاخرة المنمقة والمزركشة بالزخارف المتنوعة من هندسية ونباتية كى تليق بهذا الحفل.

(136) Corbin (H.). Op. Cit., P. 111.
(137) Blochet (E.). Op. Cit., Pl. V.
(138) Buchthal (H.). Op. Cit.. Op. Cit.. Fig. 37.

ومن بين العناصر الفنية فى رسوم هذه الصورة بعض قطع الأثاث منها تلك الوسادة الاسطوانية الشكل المدببة الطرفين والمزركشة بزخارف نباتية دقيقة، وذلك الاناء الكبير بفوهته الكبيرة البيضاوية الشكل وتزينه زخرفة هندسية قوامها عنصر الجديلة، وذلك الابريق المعدنى بفوهته الواسعة والتى يخرج منها فرع نباتى محور وهذا الأبريق متطابق من حيث الشكل مع رسم ابريق فى صورة تمثل الملك بلاذ وزوجه ايراخت من مخطوطة كليلة ودمنة السابقة، ورسمت بأسلوب قريب الشبه مع رسوم الأباريق التى تخرج منها الأوراق النباتية فى صورة تمثل المسيح يحضر حفلة عرس بقانا الجليل من مخطوطة الأربع بشائر.

وتتكون الخلفية المعمارية فى هذه الصـــورة من درقاعة مستطيلة يتصدرها عقد مسطح فى منتصفه نتوء على هيئة مثلث متساوى الساقين ويعلو هذه الدرقاعة ازار مستقيم يتوجه فى المنتصف ما يشبه الشخشيخة والتى يظهر منها قمتها المرسومة عبارة عن قبة صغيرة بصلية الشكل، ورسم الفنان على جانبى هذه الدرقاعة ايوانين أقل ارتفاعاً وأصغر مساحة من الدرقاعة ويعلو كل منهما قبيبة صغيرة، ويتضح فى مقطعى كل من الايوانين توشيحة زخرفية لنصف عقد بداخلها زخارف نباتية محورة عن الطبيعة. وفى الواقع لقد أصاب الفنان نجاحاً كبيراً فى اعطائها فكرة واضحة عن احدى القطاعات الهندسية للجزء الأوسط لأحد المنازل الإسلامية السائدة وقتذاك.

ومن صور المجموعة الثالثة وهى التى تمثل صوراً فى الخلاء من هذا المخطوط صورة تمثل أبازيد السروجى يخطب فى الحجيج (المقامة الاحدى والثلاثين) ورقة ١٠٣ من المخطوطة[١٣٩] لوحة رقم (٣٨)[١٤٠]. وفى حقيقة الأمر لقد أصاب الفنان نجاحاً كبيراً فى توضيح متن المخطوطة بشأن موضوع الصـــورة أبوزيد وهو يخطب فى الحجيج أثناء توجههم إلى مكة المكرمة فرسمه يعتلى صخرة رسمت بأسلوب اصطلاحى وأمامه يقف مجموعة من الأشخاص عبر عنهم الفنان بمجموعة من الحجيج يقفون فى وقار بملابس الاحرام، ولقد حاول الالتزام بما ورد فى المتن وبما رسمه فى خياله الفنى تبعاً لما يقره الدين الإسلامى الحنيف وهو أن الحاج

(139) Corbin (H.), Op. Cit., P. 111.
(140) Buchthal (H.), Op. Cit., Fig. 3.

لا يرتدى سوى الازار الذى يلتف حول جسمه حيث يستر منطقة العورة والكتف والذراع الأيمن وان كان «بوختال» يرجع هذا الأسلوب إلى بعض رسوم الأشخاص فى التصوير البيزنطى (١٤١). ويلاحظ أن رسوم هؤلاء الأشخاص برؤوسهم العارية وملامح وجوههم توحى بأن الفنان لم يجد أمامه سوى رسوم القديسين المسيحيين وربما يكون ذلك تفسيراً كافياً لظهور التأثير الفنى الهلينستى على رسوم هؤلاء الأشخاص فى الصورة ولا غرابة فى ذلك اذ كانت هذه التأثيرات الفنية الهلينستية منتشرة فى منطقة شمال الشام وشمال العراق.

ويلاحظ أن رسوم هذه الصورة تشترك فى الأسلوب الفنى من حيث طريقة توزيع رسوم الأشخاص وأوضاع وقوفهم مع رسوم التصاوير السابقة من نفس المخطوطة، هذا إلى جانب عدم وجود اطار خارجى يحدد الصورة ويفصل بين رسومها وبين كتاباتها، وكذلك رسم أرضيتها عبارة عن خط مستقيم تقف عليه رسوم الأشخاص وتنطلق منها رسوم الصخور التى يجلس عليها أبوزيد السروجى.

ومن الصور الهامة من هذه المخطوطة صورة تمثل منظراً فى الخلاء يحتوى على رسم بحيرة يسير على صفحة مياهها مركباً شراعياً ضخماً، وهذه الصورة تمثل أبا زيد السروجى مع بعض أصحابه فى مركب على صفحة نهر الفرات بالمقامة الثانية والعشرين (ورقة ٦٨ وجه) من المخطوطة (١٤٢) لوحة رقم (٣٩)(١٤٣) وهذه الصورة تمثل احدى اثنتين تحملان صراحة نص تاريخ انجاز هذه المخطوطة. ولقد ورد تاريخ انجاز المخطوطة مكتوباً على جسم المركب الشراعى الذى يتصدر الصورة بالخط الكوفى المتقن نصه: «عمل سنة تسع عشرة وستماية» (١٤٤). ولقد أفلح الفنان فى رسم منظر بحرى يرجع إلى عصر المخطوطة فمن النظرة الأولى يمكن للمشاهد التعرف على هذه الصورة الإسلامية وذلك من حيث المركب الشراعى المرسوم بأسلوب زخرفى فهى ذات شكل بيضاوى كبير ينتهى طرفيها بهيئة قريبة الشبه من نصف مروحة نخيلية.

(141) Ibid. P. 128.
(142) Corbin, Op. Cit., P. 111.
(143) Blochet (E.), Les Enluminures des Manuscrits Orientaux. Pl. V . A., Musulman Painting. Pl. XVII.
(144) Sakisian (A . B.), Op. Cit., P. 20.

ولقد عبر الفنان عن نهر الفرات بأن رسم قطاعاً بسيطاً حسب رؤيته الفنية فرسم إلى اليمين واليسار شاطىء النهر قوامهما مجموعة من الصخور رسمت بطريقة اصطلاحية بسيطة ، وهذان الشاطئان يحصران بينهما مياه النهر المرسومة على هيئة تجمع الديدان ، ولم يقتصر الفنان على ذلك وانما رسم عدد من الأسماك فى أوضاع مختلفة مما نتج عنه وجود نوع من الحركة فى مياه النهر تكسر من حدة الجمود فى رسوم الصــورة .

ومهما يكن فان رسم المركب الشراعى فى هذه الصــورة بأسلوب زخرفى يذكرنا برسم مركب شراعى على قطعة من الخزف الأيوبى « الدقيق الصنع » محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم سجل ٥٣٧٩/ ٢٥) (١٤٥).

وأما فى عصر المماليك فلقد ازدهر فن تزويق المخطوطات المتنوعة بحسب المدرسة العربية سواء فى مصر أو سورية . وربما كان من أقدم المخطوطات المزوقة المؤرخة وتنسب إلى سورية نسخة مخطوطة من كتاب « دعوة الأطباء » تأليف المختار/ابن الحسن بن بطلان البغدادى محفوظة فى مكتبة الأمبروزيانا فى ميلانو (تحت رقم أ. ١٢٥) (١٤٦) نسخت على يد محمد بن قيصر الإسكندرى فى سنة (٦٧٢هـ . / ١٢٦٣م) (١٤٧) . وتحتوى على إحدى عشرة صورة ملونة يتضح فيها المميزات الرئيسية للمدرسة العربية فى عصر المماليك فى كل من مصر وسورية ، ففى صورة منها تمثل طبيباً يستيقظ من النوم ليجد وليمة غذاء فى داره (لوحة رقم ٤٠) (١٤٨) نجد أن المصور عبر عن المنزل على هيئة قاعة مستطيلة تحليها زخرفة فى الركنين العلويين عبارة عن عقد تزينه فروع نباتية متماوجة يشاهد فيها أنصاف مراوح نخيلية وبأسفل نشاهد فى الصورة إلى اليسار الطبيب مضجعاً ويغطى نصف جسمه بغطاء بينما يشير بيده اليسرى وينظر بوجهه ناحية ثلاثة

---

(١٤٥) زكى محمد حسن : المرجع السابق (شكل ١٨٠)، ومحمد مصطفى : المرجع السابق (لوحة رقم ٢٩) .

(146) Rice D . T., Islamic Painting. A Survey. PP. 74 - 75. Pl. 27. A.

(١٤٧) اتنجهاوزن : المرجع السابق ص ١٤٧ ؛ وحسن الباشا : فنون التصوير الإسلامى فى مصر . ص ١٠٩ ـــ ١١١ (شكل ٣٠) .

(148) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 144.

أشخاص يجلسون حول قصعة فيها الطعام ومنهم ذلك الشخص ينظر خلفه فيظهر وجهه فى وضع جانبى. ويلاحظ فى الصورة الألوان الأحمر والأزرق والبنفسجي والأصفر والأسود والذهبى وزعها الفنان بنجاح على عناصر صورته. وأول ما يلفت النظر الطابع الزخرفى الذى يسود الصورة وبخاصة فى زخرفة تفاصيل طيات الثياب مما يوحى بالحيوية والمتعة فى رسوم الصورة. ويلاحظ تلك الهالة المستديرة باللون الذهبى. ويكاد يجمع علماء الآثار والفنون الإسلامية على صلة وطيدة بين الأسلوب الفنى فى صور هذا المخطوط وصور المخطوطات بحسب المدرسة العربية خلال القرن (٧هـ. / ١٣م.) وبخاصة التى أنجزت فى مدينة الموصل (١٤٩).

ويوجد بين صور هذه المخطوطة وصور مخطوطتين من مقامات الحريرى الأولى محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن (تحت رقم ٩٧١٨ شرقى) من عمل «شهاب الدين غازى بن عبدالرحمن الدمشقى» المتوفى سنة (٧١٠هـ/ ١٣١٠م) (١٥٠) أى من فنان على حد قول «اتنجهاوزن» من أبناء دمشق ما يمكن معه افتراض أن صور هذا المخطوط يمثل الأسلوب الدمشقى المتأثر ببعض الأساليب الفنية الموصلية ولكن مما يؤسف له أن صور هذا المخطوط سيئة الحفظ (١٥١). والمخطوط الثانى من مقامات الحريرى محفوظ أيضاً فى المتحف البريطانى بلندن (تحت رقم إضافة ٢٢و١١٤) (١٥٢) تحمل صوره الأساليب الفنية السابق ذكرها فى مخطوط دعوة الأطباء وترتبط أيضاً بصور المخطوط السابق من مقامات الحريرى. ففى صورة تمثل أبا زيد يقف خطيباً وواعظاً فى مسجد سمرقند (المقامة الثامنة والعشرون) (لوحة رقم ٤١) (١٥٣). حيث يشاهد ذلك التنسيق والترتيب فى توزيع رسوم الصورة هذا علاوة على تلك الخلفية المعمارية البسيطة الإصطلاحية التى قوامها بائكة ثلاثية العقود يتدلى من الصنجة المفتاحية لكل عقد مشكاة رسمت باللون الذهبى وذلك فيما عدا العقد الذى يعلو المنبر الخشبى الذى وقف عليه أبو زيد السروجى

---

(١٤٩) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٤٧؛ Rice D. T., Op. Cit., P. 74.

(١٥٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١١١-١١٢.

(١٥١) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٤٧.

(152) Rice D. T., Op. Cit., P. 75.

(153) Ettinghausen T., Op. Cit., Pl. P. 146.

بلحيته الكثة البيضاء ويقبض بسيف خشبى وتنطلق خلفه رايات سوداء وهو يرتدى ثياباً سوداء اللون وسبقت الإشارة إلى مغزى اللون الأسود بالنسبة للخلفاء العباسيين (١٥٤). ولقد نجح المصور فى توزيع الألوان على صورته بانسجام وتناسق يلاحظ فيه التنويع. وتحيط الهالة المستديرة باللون الذهبى حول رءووس الأشخاص وتؤرخ هذه المخطوطة بحوالى سنة (١٣٠٠م.) أى بداية القرن (٨هـ./ ١٤م.) (١٥٥).

ومن المخطوطات الرائعة التى تنسب إلى عصر المماليك فى مصر نسخة مخطوطة من مقامات الحريرى محفوظة فى المكتبة الأهلية بفينا (تحت رقم أ.ف. ٩) نسخت على يد «أبو الفضل بن اسحق فى شهر رجب» سنة (٧٣٤هـ.) أى ما يوافق سنة (١٤٤٣م.) (١٥٦). ويحتوى المخطوط على حوالى تسع وستين صورة ملونة تمتاز بالعناية بالرسوم الآدمية يتضح ذلك فى المهارة فى توزيعها والتركيز عليها والحيوية والحركة التى تفيض فى رسومها. كما تمتاز بالطابع الزخرفى الذى يسود رسوم الصورة وبخاصة زخرفة وزركشة الثياب وتلوين الخلفية فى الصورة باللون الذهبى وكذلك زخرفة التوريق النباتية التى تحيط بإطار بعض الصور وبخاصة فاتحة المخطوط. وتمتاز أيضاً بالجمع بين أساليب وعناصر فنية مختلفة مثل السحن المغولية فى وجوه الأشخاص ذات العيون الضيقة المنحرفة وأزياء بعض الأشخاص ذات الطابع التركى (١٥٧). وتنطبق هذه المميزات على صورة تمثل فاتحة المخطوط الصفحة الأولى اليمنى (لوحة رقم ٤٢) (١٥٨) يظهر فيها أمير فى مجلس شراب وتسلية يجلس جلسة متربعة وفى يده اليمنى يمسك بكأس واليد اليسرى بمنديل أبيض وعمامة بيضاء متعددة الطيات بأسلوب مصرى مميزّ فى تلك الفترة مثلما كان التاج من المظاهر المميزة لحكام إيران (١٥٩). وحول الأمير يجلس

---

(١٥٤) انظر ص ١٤٢ من هذا الكتاب.

(١٥٥) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٤٧؛ وحسن الباشا: المرجع السابق ص ١١١.

(١٥٦) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٤٧، Rice D. T., Op. Cit., P. 75.

(١٥٧) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٤٩؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١١٥.

(158) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 148.

(١٥٩) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٤٩.

الموسيقيون ويقوم بعض البهلوانات ببعض الأعمال الرياضية والسحرية الخارقة . بينما نشاهد بأعلى الصورة رسم لملاكين مجنحين يمسكان بعصابة طائرة بأعلى رأس الأمير. وصورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد يتوسل إلى قاضي المعرة (المقامة الثامنة) (لوحة رقم ٤٣) (١٦٠) حيث يجلس قاضى المعرة بأسلوب وقور مهيب على الوسادة وأمامه يركع أبو زيد متوسلاً ومستخدماً كلتا يديه فى الإشارة للتعبير عن التوسل والحديث فى حين يقف خلف أبا زيد صبى ورجل بأقصى اليمين فى الصورة التى رسمت خلفيتها باللون الذهبى ويحيط بها إطار(١٦١) . والملاحظ تلك الأجسام القصيرة والرءووس الكبيرة فى صور الأشخاص المرسومة فى هذه الصورة (١٦٢) . وبأعلى الصورة تعبير بسيط عن ستارة مفقودة يظهر فيها بوضوح الطابع الزخرفى فهى مليئة بزخرفة التوريق النباتية بعناصرها النباتية من فروع وأوراق رسمت غاية فى الدقة والاتقان .

ومن المخطوطات الأخرى من كتاب مقامات الحريرى وذات تشابه كبير بين الصور التى تزينها مخطوطة محفوظة فى المكتبة البودلية بأوكسفورد بانجلترا (تحت رقم مارش ٤٥٨) (١٦٣) وهى تحمل تاريخ نسخها فى سنة (٧٣٨هـ / ١٣٣٧م.) . وتكاد تتطابق صورها مع صور مخطوطة ڤينا السابقة حتى أنه على حد قول «اتنجهاوزن» لا يفرق بينهما فى رسم الصور الآدمية سوى لون الشعر ليس إلاّ (١٦٤) . وفى صورة تمثل أبا زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق (لوحة رقم ٤٤) (١٦٥) من المقامة السابعة والعشرين . نلاحظ الخلفية النباتية ذات الأشجار والفروع النباتية بأوراقها وأزهارها اليانعة تذكرنا بالتأثيرات الفنية الصينية التى ظهرت بكثرة فى عصر المماليك وبخاصة فى المنتوجات الفنية من الخزف المملوكى تقليد البورسلين الصينى وقتذاك . وتتشابه مع هذه الصور من حيث

---

(160) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 150.

(١٦١) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ١١٥ .

(١٦٢) اتنجهاوزن : المرجع السابق . ص ١٤٩ .

(163) Rice D . T., Op. Cit., P. 75.

(١٦٤) اتنجهاوزن : المرجع السابق . ص ١٥١ .

(165) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 152.

التأثيرات الفنية القادمة من آسيا مثل التأثيرات الفنية الصينية فى رسم أشجار الزهور وكذلك فى السحنة المغولية لرسوم وجوه الآدميين صور مخطوطة من كتاب «نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية» للأقصرى نسخها عمر بن عبدالله بن عمر الشافعى فى جمادى الأولى سنة (٧٦٧هـ.) أى ما يوافق سنة (١٣٦٦م.) وهى محفوظة فى مكتبة شستر بيتى بدبلن (تحت رقم إضافة مخطوط ١) (١٦٦).

والحق أن حركة تزويق المخطوطات بالصور الملونة فى شتى العلوم الإنسانية كانت مزدهرة فى العصر الأيوبى وأيضاً فى عصر المماليك، فعلاوة على ما سبق ذكره من مخطوطات مزوقة بالصورر نسرد فى إيجاز بعض المخطوطات المتنوعة المزوقة بالصور من عصر المماليك: مخطوط من كتاب كليلة ودمنة محفوظة فى المكتبة البودلية بأوكسفورد فى انجلترا (تحت رقم بوكوك ٤٠٠) نسخها محمد بن أحمدابن صفى بن قاسم بن عبدالرحمن الصوفى فى سنة (٧٥٤هـ./ ١٣٥٤م.) (١٦٧). وتحتوى على ست وسبعين صورة ملونة. ومخطوط من كتاب كليلة ودمنة محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٤٦٧عربى) (١٦٨) ويلاحظ التشابه الكبير بين صور هاتين المخطوطتين. كما ينسب إلى هذا العصر مخطوط مزوق بالصور الملونة من كتاب «معرفة الحيل الهندسية» للجزرى نسخه «فرّخ بن عبداللطيف الكاتبى الياقوتى المولوى» فى سنة (٧١٥هـ./ ١٣١٥م.) وصوره موزعة بين المجموعات الفنية العالمية (١٦٩). ولكن هناك نسخة مخطوطة كاملة من هذا الكتاب محفوظة فى مكتبة آيا صوفيا باستانبول نسخت فى القاهرة على يد «محمدابن أحمد» فى سنة (٧٥٥هـ./ ١٣٥٤م.) لأحد أمراء المماليك فى مصر (١٧٠).

وعلى الرغم مما يردده بعض المستشرقين من أن فن التصوير قد أصيب بنكسة فى القرن (٩هـ./ ١٥م.) بعد ازدهاره العظيم فى القرن (٨هـ./ ١٤م.)

---

(166) Atil E., Art Of The Mamluks. Washington. 1981. PP. 262, 263., Figs. 13-16.

(١٦٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١١٩-١٢٣؛ Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 154.

(١٦٨) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٥٣؛ Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 155.

(169) Atil E., Op. Cit., PP. 255-257, Figs. 1-4.

(١٧٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٩.

خلال عصر المماليك فى سورية ومصر؛ فإننا نرى عكس ذلك فلقد استمر ازدهار التصوير الإسلامى خلال العصر المملوكى فى سورية ومصر حتى نهاية حكمهم على يد العثمانيين (٩٢٢هـ./ ١٥١٧م.). فلقد كشفت الدراسات الحديثة عن الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور من القرن (٩هـ./ ١٥م.) وكذلك بداية القرن (١٠هـ./ ١٦م.) بأمر من السلاطين المماليك وعلى رأسهم قنصوه الغورى ومن بين هذه المخطوطات مخطوط من كتاب «الشاهنامه لأبى القاسم الفردوسى» ومخطوط من كتاب «اسكندر نامه» لأحمدى. وجاءت مزوقة بصور ملونة تنتمى إلى الأساليب الفنية السائدة لمدارس التصوير المعاصرة فى إيران.



المدرسة العربية فى المغرب والأندلس

ازدهرت مدرسة التصوير العربية ولم تقف كما رأينا فى الصفحات السابقة عند حدود العراق ولكنها امتدت بأساليبها الفنية وخصائصها المميزة العامة إلى سورية ومصر وكذلك امتدت إلى شمال أفريقية حيث المغرب العربى واجتازت مضيق جبل طارق لتعبر إلى الأندلس فظهرت مخطوطات مزوقة بالصور الملونة من بلاد المغرب ومن الأندلس تؤيد ما جاء فى المصادر التارخية من إشارات تذكر أن الخليفة الحكم أرسل البعوث إلى الشرق لشراء المخطوطات وأنشأ مجمعاً لفن الكتاب جمع فيه الخطاطين والمصورين والمذهبين وذلك لينسخوا المخطوطات ويزوقوها بالصور ويذهبوها [1].

وينسب إلى مراكش نسخة مخطوطة من كتاب الكواكب الثابتة للصوفى يرجح أنه أنجز فى مدينة «سبتة» فى سنة (٦٢١هـ./ ١٢٢٤م.) [2] وهى محفوظة فى مكتبة الفاتيكان (تحت رقم روس ١٠٣٣) وتشتمل صور هذا المخطوط على خصائص المدرسة العربية. ونرى فى صورة تمثل الراقص هرقل (لوحة رقم ٤٥) [3] عمد المصور إلى ابراز هرقل فى صورة راقص فقد السيف الأحدب الذى يشبه «المنجل» الذى كان يحمله فى مخطوط يعود إلى بداية القرن (٥هـ./ ١١م.) [4]. وكذلك رسمه على هيئة رجل كامل النضج ملتحى بلحية تذكرنا

---

(١) المقرى: نفح الطيب ــ جزء ١ ــ ص ٢٥٠؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٨٠.

(٢) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٣١ (لوح ص ١٣٠).

(3) Ettinghausen R., Pl. P. 130.

(٤) مخطوط من كتاب الكواكب الثابتة للصوفى محفوظ فى المكتبة البودلية بأوكسفورد (تحت رقم مارش ١٤٤). أنظر:

Ettinghausen R., Op. Cit., P. 131.

بالملامح البيزنطية التي سبق مشاهدتها فى بعض الصور الجدارية بالفريسكو فى الكابلا بالا تينا بباليرمو(٥). كما أنه فى هذه الصورة لا يلبس فوق رأسه العمامة التى يظهر بها فى الصور الأخرى من مخطوطات أخرى من نفس كتاب. ويلبس هرقل رداء تزينه خطوط حمراء عريضة وخطوط زرقاء دقيقة فى أغلبها ربما تعطينا فكرة عن أسلوب التحوير الذى أصاب طريقة اظهار تفاصيل طيات الثياب.

وينسب كذلك إلى الغرب الإسلامى مخطوط مزوق بالصور من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٢٨٥٠ عربى) ويمكن نسبته إلى حوالى القرن (٧هـ./ ١٣م.)(٦). ويشتمل على صور نباتات طبية وأعشاب تتطابق فى أسلوب رسمها مع مثيلاتها فى المخطوطات التى تنسب إلى شمال العراق وبغداد بحسب المدرسة العربية؛ ولكنها تخلو من رسوم الكائنات الحية بشرية كانت أو حيوانية فيما عدا صورة واحدة يوجد بها رسوم الأفاعى(٧).

وتحتفظ مكتبة الأسكوريال بمدريد بنسخة مخطوطة مزوقة بالصور الملونة من كتاب «سلوان المطاع فى عدوان الأتباع» يرجح نسبتها إلى حوالى القرن (١٠هـ./ ١٦م.)(٧).

ومن المخطوطات الهامة التى زوقت بالصور الملونة وتنسب إلى الأندلس مخطوطة من قصة «بياض ورياض» محفوظ فى مكتبة الفاتيكان (تحت رقم ٣٦٨ عربى) ويرجح نسبة صوره إلى حوالى القرن (٨هـ./ ١٤م.)(٨). وصور هذا المخطوط توضح قصص غرام بياض لمحبوبته والمراسلات التى دارت بينهما وكذلك المؤامرات التى حيكت لجمعهما أو للتفريق بينهما حسبما ورد فى هذا النوع من قصص الحب. ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل «بياض» طريحاً بلا وعى بإزاء بستان عند شاطىء النهر (لوحة رقم ٤٦)(٩) ويظهر فى الصورة رجل كبير فى السن واقفاً

---

(٥) انظر ص ٧٤ من هذا الكتاب.

(٦) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٣١.

(٧) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص ١٣١ (هامش ١٤ فى ص ٢٠٩).

(٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٨٠ (شكل ٢٣).

(9) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 129.

إلى اليمين ينظر المحب المسكين فى عطف وشفقة فيراه قرب النهر ملقى على الأرض فى حالة أغماء بعد أن انتهى من انشاد أغنية باكية عن حبه فقد رسمه المصور ملقى على الأرض بكامل جسمه ويخفى وجهه وقد انسدل طرف العمامة إلى أسفل. ونرى خلفية معمارية رائعة تمثل جانباً من قصر ذى حديقة مسورة بحيث تلقى الضوء على الطرز والأساليب المعمارية السائدة وقت نسخ وتزويق هذا المخطوط حوالى القرن (٨هـ./ ١٤م.). هذا علاوة على تلك الساقية (الناعورة) التى رسمت على النهر لرفع المياه وتغذية القصر والبستان بالمياه والتى استخدمت فى تلك الفترة على نطاق واسع فى مصر والعراق وسورية وفى أماكن أخرى من الشرق الأدنى وما تزال حتى اليوم فى اقليم الفيوم بمصر وفى حماة على نهر العاصى بسورية (١٠). ومن حيث الأسلوب الفنى يتضح بجلاء مميزات وخصائص المدرسة العربية فى رسوم هذه الصورة من حيث الطابع العربى فى الثياب فرسم العمامة المتعددة الطيات والتى تزينها أشرطة مذهبة وكذلك الرداء ذو الأكمام الواسعة بأساوره المزينة بأشرطة باللون الذهبى وكذلك الأشرطة التى تلف حول العضد. أما الخلفية والمعمارية والنباتية فجاءت اصطلاحية وبسيطة تميل إلى الطابع الزخرفى فى توزيع الألوان المرسومة بها والميل إلى التحوير فى رسم قمتى الشجرتين فى بستان القصر المرسوم فى الصورة.

وصورة أخرى من نفس المخطوط تمثل بياضاً فى ساحة إحدى الحدائق الفناء وهو يتغنى بحبه ويعزف على العود وتجمع حوله النسوة (لوحة رقم ٤٧)(١١) ويظهر بياض جالساً ويعزف على عود بين يديه وهو يغطى رأسه بالعمامة العربية المتعددة الطيات يزينها شريط باللون الذهبى، فى حين جلس إلى جواره مجموعة من النسوة حاسرات الرأس بوجوه فى وضعه ثلاثية الأرباع ملامحهن قريبة الشبه إلى حد ما إلى الرسوم الجدارية الفاطمية بالفريسكو وكذلك مع رسوم السيدات فى مخطوط الأربع بشائر من العصر الأيوبى(١٢). وإلى الأقصى اليسار تجلس سيدة ربما كانت أميرة على أريكة ويغطى رأسها تاج ذهبى وهى تشير إلى بياض

---

(١٠) اتنجهاوزن: المرجع السابق. ص١٢٨.

(11) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 129.

(١٢) انظر ص ١١٢ من هذا الكتاب.

بيدها اليمنى أو أنها تطلب من شخص لا يظهر منه سوى وجهه ويده التى تمسك بقارورة فى حين نشاهد سيدتين تمسكان بالكأس فى اليد اليمنى لكليتهما. ولقد رسمت أرضية الصورة على هيئة شريط عريض من الحشائش المدمجة باللون الأخضر. وتنطلق شجرتان مورقتان بنفس الأسلوب الذى ترسم به الأشجار فى مخطوطات المدرسة العربية وبأقصى اليمين واليسار يوجد تعبير بسيط عن خلفية معمارية بالصورة والملاحظ أنه لم يراع المصور قواعد المنظور فى رسومه وكذلك لم يراع التناسب بين رسوم المبانى والرسوم الآدمية فى جميع صور هذه المخطوطة (١٣). ومن الصور التى تضم خلفية معمارية لقصر ذى بستان على النهر بدون رسم الساقية (الناعورة) صورة تمثل شمول تسلم رسالة من رياض إلى بياض (١٤).

---

(١٣) انظر صورة من نفس المخطوط تمثل بياضاً يتسلم من النسوة خطاب رياض.
زكى محمد حسن: الأطلس ص٥١٧ (شكل ٨٩٠)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٨٠. (شكل ٢٣)؛

Villard M. de., Un Codice arabe- Spangalo, Con miniature (Biblio filla, XI, III, Fierenze, 1942).

(14) Ettinghausen R., Op. Cit., Pl. P. 126.

المدرسة العربية فى إيران

على الرغم مما عرف عن إيران وشهرتها فى فن التصوير قبل الإسلام ، إلا أنه لم تصلنا مخطوطات مزوقة بالصور تحمل تاريخ نسخها وتزويقها قبل سنة (٦٩٧هـ./ ١٢٩٧م.) أو سنة (٦٩٩هـ./ ١٢٩٩م.) كما تذكر الكتابة التى سجلت بنسخة مخطوطة من كتاب «منافع الحيوان» لابن بختيشوع محفوظة فى مكتبة مورجان بنيويورك (١). ويغلب على الظن أنه كانت هناك الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور الملونة المرسومة بحسب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى وكانت تحمل تواريخ نسخها وكلها تعود إلى ماقبل تاريخ مخطوطة كتاب منافع الحيوان السابقة وحسبنا دليلاً على ذلك بعض الأوانى الخزفية الإيرانية المؤرخة التى ترجع إلى القرن (٦هـ./ ١٢م.) (٢) ومثال ذلك جزء من إناء محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن مؤرخ بسنة (٥٧٥هـ./ ١١٧٩م.) (٣) وهو من الخزف ذى البريق المعدنى تزينه أشرطة من أشخاص جالسين وحيوانات تعدو وفروع نباتية تشبه إلى حد كبير رسوم سلطانية من نفس نوع الخزف محفوظة بمعهد الفن بشيكاغو ومؤرخة بسنة (٥٨٧هـ./ ١١٩١هـ.) (٤). ووردت موضوعات رسمت على الأوانى من الخزف ذى البريق المعدنى السلجوقى مقتبسة من شاهنامة الفردوسى مما يجعل رسوم هذه الأوانى الخزفية (٥) غاية فى الأهمية من ناحية

---

(١) ديماندم . س . : الفنون الإسلامية . ص ٤٥ .

(٢) حسن الباشا : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . ص ١٨٤ .

(٣) ديماند م.س.: المرجع السابق. ص ١٨٨ .

(٤) المرجع نفسه . ص ١٨٨ .

(5) Barret D., The Islamic Art Of Persia (in The Legacy of Persia. Edited by J. Arberry. Oxford, 1959). P. 124.

امدادنا بمعلومات عما كان معاصراً لها من صور المخطوطات التى لم يتبق منها من الأمثلة إلا القليل النادر. ومن ثم فهناك محاولات لإرجاع بعض المخطوطات المزوقة بالصور وغير المؤرخة إلى العصر السلجوقى وذلك عن طريق مقارنة الأساليب الفنية بين صورها وصور المخطوطات المؤرخة والصور التى رسمت على الأوانى الخزفية الإيرانية المؤرخة ومثال ذلك:

مخطوط مزوق بالصور من كتاب «مفيد الخاص» للرازى وهو محفوظ فى ضريح الإمام الرضا بمشهد(٦). كان سابقاً ملكاً للسلطان الملك الصالح اسماعيل ابن ناصر الدين أبو المعالى محمد بن الملك المنصور قلاوون (٤٣ ــ ٧٤٦هـ./ ١٣٤٢ ــ ١٣٤٥م.). ولقد أهداها نادرشاه لضريح الإمام الرضا بمشهد فى سنة (١١٤٥هـ./ ١٧٣٢م.)(٧). وتتشابه صور هذا المخطوط مع صور مخطوط من كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب المصرية فى القاهرة والذى تم نسخه فى بغداد سنة (٦٠٥هـ./ ١٢٠٦م.) وذلك من حيث أسلوب توزيع رسوم الصورة، كما تتشابه مع الرسوم التى تزين الأوانى الخزفية الإيرانية التى ترجع إلى بداية القرن (٧هـ./ ١٣م.)(٨).

مخطوط من «كتاب سمكى عيار» ألفه باللغة الفارسية «صدقة بن أبى القاسم الشيرازى» وقام بجمعه «فرامرز بن خداداد بن عبدالله الكاتب الآراجانى» ذكر أنه بدأ فى جمعه سنة (٥٨٥هـ./ ١١٨٩م.)؛ وهذا المخطوط غير كامل وغير مؤرخ وهو محفوظ بالمكتبة البودلية بأوكسفورد(٩). وتتضح فى صوره مميزات المدرسة العربية والتى منها تركيز الأهمية على رسوم الآدميين والحيوانات والتى يلاحظ فى رسومها اهمال التناسب بينها وبينه الرسوم الأخرى فى الصورة. وأسلوب رسم النبات والمياه وكذلك تمثيل الأرض على شكل خط يتألف من أوراق شجر مدمجة(١٠). ومثال ذلك صورة تمثل الملك قابوس يأمر بضرب وزيره

---

(6) Pope A . U., A Survey Of Persian Art. Vol. V. Pl. 814.

(7) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 25.

(٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٨٥.

(9) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 41.

(١٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٨٦.

(لوحة رقم ٤٨)(١١). ويظهر الملك جالساً على العرش ويلبس فوق رأسه التاج وينظر حيث تقترب منه ابنته ليتجاذ بأطراف الحديث وخلفه رسوم لخمسة أشخاص يقفون لمشاهدة الوزير الذى يضرب وهو مرسوم إلى أقصى اليسار وهو عارى الجسم بحيث يرتدى سروالاً وأمامه يقف الجندى الذى يرفع عصاً بيده اليسرى ليهوى بها على الوزير وقد جذب أحد الأشخاص الوزير من شعر رأسه إلى الخلف ورسم المصور خلف هذا المنظر عدداً من الرسوم الآدمية من بينها فارس يمتطى صهوة جواده. والملاحظ أن هذه الرسوم الآدمية قريبة الشبه فى أسلوبها من الصور المرسومة على الأوانى الخزفية الإيرانية من الرى حوالى القرن (٧هـ./ ١٣م.). ومن صور هذا المخطوط أيضاً صورة تمثل «شمس» تستمع إلى الحديث بين «شمات» والجنيات(١٢). وتتضح فى هذه الصورة مميزات المدرسة العربية فى إيران كما فى الصورة السابقة من نفس المخطوط وبخاصة تلوين خلفية الصورة باللون أحمر والتشابه بين صورها والصور الواردة على خزف الرى(١٣). وهناك صورة أخرى تمثل «فرخ روز» تبكى عند رؤية «كلوى رو» (لوحة رقم ٤٩)(١٤). حيث تظهر فيها الأساليب الفنية السابق ملاحظتها فى صور المخطوطات بحسب المدرسة العربية فى العراق وسورية ومصر من حيث الميل إلى الطابع الزخرفى فى زركشة الثياب بزخارف نباتية وكذلك فى استخدام رسوم ستائر معقودة.

وهناك بعض المخطوطات الأخرى مثل مخطوط من كتاب تاريخ الطبرى باللغة الفارسية مزوق بالصور التى تحتوى على مميزات المدرسة العربية منه جزء كانت فى مجموعة كيفوركيان وجزء محفوظ بمتحف «فرير جالارى»(١٥). وكذلك مخطوط من كتاب كليلة ودمنة لعبدالله بن المقفع يرجع إلى حوالى النصف الأول من

---

(11) Binyon L., Wolkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., Pl. XII. A.

(١٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٨٧ (شكل ٢٤)؛

Pope A . U., Op. Cit., Vol. V., Pl. 815 A.

(١٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٨٦.

(14) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., Pl. XII. B.

(١٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٨٦.

القرن (٧هـ./ ١٣م.) نقلها إلى اللغة الفارسية «نصر الله» (١٦) منها عدد من الأوراق فى متاحف ومجموعات فنية أخرى (١٧) ومنها سبع صور كانت فى مجموعة ديموت «Demotte» والتى تمتاز بأنها تحتوى على خلفيات رسمت باللون الأحمر. ومن هذه الصور صورة تمثل الأسد والذئب والغراب وابن آوى يأكلون الأسد حيث تسودها البساطة وتخلو من تمثيل أية خلفية أو عناصر أخرى حتى أرضية الصورة (١٨). وصورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الأسد ملك الغابة والثور حيث تظهر خلفية نباتية تنطلق من أرضية الصورة التى رسمت على شكل خط مستقيم وكذلك لوّنت الخلفية باللون الأحمر (١٩).

وأما عن المخطوطات المزوقة بالصور الملونة والمؤرخة فيلاحظ أن جميعها وطبقاً لما تحمله من تاريخ النسخ انجزت فى العصر المغولى «الإيلخانى» فى إيران الذى بدأ فى سنة (٦٥٦هـ./ ١٢٥٨م.) واستمر حتى سنة (٧٣٦هـ./ ١٣٣٥ ـ ١٣٣٦م.) (٢٠). ولعل أقدم نسخة مخطوطة مؤرخة فارسية وصلتنا تشتمل على صور مرسومة بحسب المدرسة العربية هى مخطوطة من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع السابق ذكرها وهى فى نفس الوقت تشتمل على مجموعة من الصور المرسومة بحسب المدرسة المغولية فى التصوير الإسلامى بإيران (٢١). ويحمل هذا المخطوط نصاً يشير إلى أنه نسخ فى مراغة بأمر السلطان «غازان خان» فى سنة (٦٩٧هـ.) أو سنة (٦٩٩هـ.) (٢٢) ويشتمل هذا المخطوط على أربع وتسعين صورة ملونة تحتوى على رسوم لأنواع الحيوانات والطيور المختلفة ويمكن تقسيمها إلى مجموعتين: الأولى وتشتمل على صور رسمت بحسب المميزات والخصائص الفنية للمدرسة العربية فى إيران. والمجموعة الثانية تشتمل على صور رسمت بحسب

---

(16) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 41. No. 16.

(17) Pope A . U., Op. Cit., Vol. 111. PP. 1831-1832. Pls. 815 B., 816 A., 817.

(١٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٨٩-١٩٠ (شكل ٢٥).

(19) Binyon L., Wilkinsen & Gray, Op, Cit., Pl. XI. A.

(20) Rice D . T., Op. Cit., P. 82.

(٢١) زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية. ص، Rice D . T., Op. Cit., P. 83.

(٢٢) ديماند م.س.: المرجع السابق ص٤٥.

أسلوب المدرسة المغولية (٢٣). وأما عن صور المجموعة الأولى فنذكر منها صورة تمثل نمر أرقط — أى أبيض فيه بقع سوداء اللون — يقف على أرضية رسمت على هيئة خط من الحشائش تنطلق منها شجرتان مورقتان مزهرتان يحط على أغصانها رسوم طيور صغيرة مما يوحى بالحيوية والحياة فى الصورة. (لوحة رقم ٥٠) (٢٤). وقد رسم النمر بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير وإن كان يشوبه بعض الضعف فى التفاصيل من حيث عدم مراعاة النسب التشريحية فى رسم النمر. والأسلوب الزخرفى فى طريقة رسم ذيل النمر وكذلك فى رسم الشجرتين وتوزيع الألوان على عناصر الصورة فاستخدم اللون الأخضر والأحمر والبنى والأصفر والأبيض والأسود. وتشترك مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل زوجاً من الأسد فى حالة مداعبة (لوحة رقم ٥١) (٢٥) حيث رسمت معرفة الأسد بأسلوب زخرفى فى حين رسم جسم الأسدين بلون قريب من الطبيعة ونرى على الجانبين إلى اليمين وإلى اليسار نفس الأغصان والفروع النباتية الخضراء اللون وتقف عليها الطيور الغناء للتعبير عن الحياة فى الصورة. والملاحظ ذلك التوازن والانسجام بين رسوم الصورة. وصورة ثالثة تمثل وحيد القرن أو «الكركدن» (لوحة رقم ٥٢) (٢٦) حيث الميل نحو الطابع الزخرفى فى رسم القرن فى رأس الحيوان حيث يتقوّس إلى الخلف حيث أذنا وحيد القرن الذى رسم جسمه بألوان تميل إلى الطابع الزخرفى ورغم أن رسم الحيوان يملأ مساحة الصورة فلقد حافظ المصور على رسم شجرتين إلى اليمين واليسار يقف على إحداهما الطيور الصداحة بألوان زخرفية باللون الأحمر والأصفر واستخدام اللون البنفسجى فى تلوين زهور الشجرة التى يقف عليها الطائران إلى اليمين فى الصورة بينما رسمت شجرة مزهرة إلى اليسار زهورها باللون الأصفر وأغصانها وأوراقها باللون الأخضر. وهكذا يتضح أن رسم الحيوان فى جميع الصور الثلاث السابقة رسم بأسلوب قريب من الواقع فى حين رسمت أرضية الصورة والأشجار المزهرة والطيور التى تقف عليها بأسلوب

---

(٢٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٨٤-١٨٥.

(24) Stewart D., Early Islam. Pl. P. 135.
(25) Gray B., Persian Painting. Pl. P. 20.
(26) Stewart D., Op. Cit., Pl. P. 139.

زخرفى محور إلى حدما (٢٧). وهذه المميزات الفنية تعتبر من خصائص المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى. وتتمثل هذه الخصائص أيضاً فى صورة من نفس المخطوط تمثل هجيناً ذا شعر طويل (٢٨) حيث يلاحظ اهمال الفنان مراعاة النسب التشريحية فى جسم المجين. وفى صورة أخرى تمثل دببن أحدهما يقف على رجليه الخلفيتين ويحمل بين يديه مجموعة من الثمار حيث يقف صغيرها أمامها على أقدامه الأربعة (٢٩).

وهناك مخطوط من كتاب «الآثار الباقية عن القرون الخالية» للبيرونى محفوظ فى مكتبة جامعة أدنبـــرة. نسخه ابن القطبى فى سنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٧م.)(٣٠). وهذا المخطوط أيضاً يضم مجموعتين من الصور. المجموعة الأولى تشتمل على صور رسمت بحسب أسلوب المدرسة العربية فى إيران. والمجموعة الثانية رسمت صورها بحسب أسلوب المدرسة المغولية.

ويلاحظ فى صور المجموعة الأولى خصائص ومميزات المدرسة العربية من حيث ثياب الأشخاص واظهار تفاصيل طياتها بأسلوب زخرفى والأشرطة التى تلتف حول العضد والعمامة العربية المتعددة الطيات والهالات المستديرة حول الرءووس كلها تذكرنا برسوم صور مقاماتُ الحريرى من المدرسة العربية (٣١). هذا علاوة على الألوان الزاهية البراقة وكذلك رسم خلفيات معمارية بسيطة بأسلوب اصطلاحى وكذلك رسم الأشجار التى تنطلق من أرضية الصورة وتتطابق هذه المميزات فى صورة (بالورقة ١٣٣ ظهراً) من المخطوط تمثل وفاة أحد الأنبياء (٣٢).

ويشاهد فى صورة أخرى من هذا المخطوط يعتقد أنها ترمز إلى النبى ﷺ وهو يخطب خطبة الوداع (٣٣) رسم أشخاص تحيط بروؤسهم الهالات المستديرة وكذلك الثياب العربية التى يلبسونها فى حين يقف الشخص الرئيسى فى الصورة على

---

(٢٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٠٢.

(28) Stewart D., Op. Cit., Pl. P. 137.

(29) Stewart D., Op. Cit., Pl. P. 136.

(30) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 25. No. 8.

(31) Rice D . T., Op. Cit., PP. 83-86.

(32) Ibid. Pl. 32: A.

(٣٣) زكى محمد حسن: مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى (اللوح ١٥) الشكل ١٨؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٠٥ ـــ ٢٠٦ (شكل ٣٣)؛

فى حين رسمت الرسوم الآدمية لهؤلاء الأشخاص موضوع الصورة بنفس أسلوب رسم أزاده وهى مستلقية على الأرض، وكأنهم دمى لاثقل لهم فى الصورة وكذلك بنفس الأسلوب رسم المصور حصانين لا يظهر منها سوى الرقبة والرأس من خلف جبال الجليد. ومن صور هذا المخطوط التى تتشابه كثيراً مع صور مقامات الحريرى بحسب المدرسة العربية من حيث رسم جموع الأشخاص الملتفة حول الشخصية الرئيسية فى الصورة وهى الملك كسرى أنوشيروان الذى يجلس على عرشه ويلبس التاج فوق رأسه صورة تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان (لوحة رقم ٥٤)(٤١) وربما كانت هذه الصورة من أقدم الصور التى توضح هذا الموضوع حيث يرى إلى اليسار فى الصورة رقعة الشطرنج ويجلس شخصان ربما أحدهما يمثل برزجهر وزير الملك كسرى وهو يرتدى عمامة والآخر يمثل سفير الهند ويبدو مظهره ومجموعة من الأشخاص بلونهم الأسود وشعورهم السوداء الكثة يختلف مع باقى رسوم الأشخاص الذين يلبسون العمائم والخوذات وتشتمل الصورة على مميزات المدرسة العربية فى ايران.

وهناك نسخة مخطوطة من شاهنامة الفردوسى يمكن إرجاعها إلى حوالى القرن (٨هـ./ ١٤م.) مزوقة بالصور الملونة بحسب المدرسة العربية فى إيران منها حوالى ثمانين صورة محفوظة فى مجموعة شستربيتى فى لندن وبعضها فى مجموعة «آجيت غوز» «Mr. Ajit Ghose» (٤٢). فى حين يحتفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك بصورة واحدة من صور هذا المخطوط (٤٣). وتمثل إحدى صور هذا المخطوط البطل الإيرانى رستم وهو ينتقى فرسه «رخش» (لوحة رقم ٥٥)(٤٤) ويظهر رستم وقد رمى الوهق حول عنق الفرس «رخش» فى حين وقعت أم الفرس على الأرض فى حين وقف الراعى بجوار رستم ويحمل على كتفه عصاً طويلة فى يده ويلاحظ حالة الهياج بين رسوم الخيل الأخرى ولقد رسمت الخيل بأسلوب قريب من الطبيعة ونجح المصور فى التعبير عن حركتها. ولكن يظهر الطابع الزخرفى فى

---

(41) Binyon L., Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XVI. B.

(42) Ibid. P. 42. No. 19.

(٤٣) ديماند م.س.: المرجع السابق. ص ١٥؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٩٣.

(44) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl.

المنبر. وعلى أية حال عبر المصور عن المسجد برسم منبر متعدد الدرجات تزينه وحدات زخرفية هندسية وله درابزين وكذلك رسم مشكاة لتضىء المكان وهو نفس الأسلوب البسيط فى التعبير عن الخلفية المعمارية فى الصورة ومحاولة البعد عن التجسيم وتمثيل العمق (٣٤).

ومن المخطوطات الهامة التى تنسب إلى المدرسة العربية فى إيران مخطوط من كتاب الشاهنامة لأبى القاسم الفردوسى نسخه «حسن بن على بن حسين البهمنى» فى سنة (٧٣١هـ. / ١٣٣٠م.) (٣٥) محفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (٣٦) ويشتمل على خمس صفحات مزينة بالزخارف وحوالى تسع وثمانين صورة ملونة (٣٧). ومن صورها نجد صورة تمثل قصة بهرام گور مع محظيته أزاده (٣٨). حيث يظهر بهرام على ظهر هجين وأمامه غزالان أحدهما التصق حافره بأذنه فى حين يسرع الثانى فى الهرب. فى حين نرى أزاده تستلقى على الأرض فاقدة الوعى. ويذكرنا رسم الهجين بأسلوب رسمه فى صورة من مخطوط منافع الحيوان السابق دراستها (٣٩). إذ حاول المصور التعبير عن حركته فأصاب بعض التوفيق وكذلك الحال فى رسم الغزالين. وبالرغم من ذلك نلاحظ البساطة فى الرسوم الآدمية والأسلوب الإصطلاحى فى طريقة التعبير عن الصخور على هيئة أشكال هرمية إلى يمين ويسار الصورة. هذا بالإضافة إلى الطابع الزخرفى فى زخرفة ملابس بهرام گور بفروع نباتية وملابس أزاده بوحدة نباتية متكررة قوامها رسم الزهرة. وتتشابه مع هذه الصورة من حيث العناصر الفنية صورة تمثل موت كل من طوس وفريبرز وكيو وبيژن فى الجليد (لوحة رقم ٥٣) (٤٠) حيث رسمت جبال الجليد بنفس الطريقة الاصطلاحية لرسوم الصخور فى الصورة السابقة

---

(٣٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٠٦.

(35) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 43.

(٣٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٩٢.

(37) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., P. 43.

(٣٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٩٢ — ١٩٣ (شكل ٢٦).

(٣٩) انظر ص ١٦٢ من هذا الكتاب.

(40) Binyon L., Wilkinson J . V . S. & Gray B., Op. Cit., Pl. XVI. A.

رسم الأزهار رسماً زخرفياً ورسم الأرض على هيئة خط عريض يتألف من أوراق الشجر المدمجة (٤٥) وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل اعدام الضحاك فى جبل داماوند (٤٦). ولكن تظهر فى رسومها بعض التأثيرات المغولية فى رسم الوجوه وفى رسم السحب الصينية «تشى» التى سوف تنتشر فى صور المدرسة المغولية (٤٧). وصورة أخرى من هذا المخطوط تتضح فيها أيضاً مميزات المدرسة العربية فى إيران تلك التى تمثل الملكة قيدافة تتعرف على الاسكندر (لوحة رقم ٥٦) (٤٨) حيث تشتمل الصورة على خلفية معمارية بسيطة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء أوسطها أوسعها قوامه عقد محمول على أعمدة يذكرنا بتلك الخلفيات المعمارية التى شاهدناها فى صور مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة التى تنسب إلى عصر الأيوبيين فى سورية ومصر بحسب المدرسة العربية (٤٩). وتظهر الملكة وهى تجلس على كرسى العرش بينما يجلس أمامها الاسكندر وتخلو الصورة من رسوم آدمية أخرى. وتجدر الإشارة إلى أن رسم النسرين على جانبى كرسى العرش استخدم كرمز ملكى بين المغول ولكنه يعود إلى ما قبل ذلك. ففى العصور الإسلامية ورد فى المصادر التاريخية أنه استخدم لدى بلاط الخلفاء الفاطميين فى بداية العصر الفاطمى فى مصر (٥٠).

والحق أن المتاحف والمكتبات العالمية تحتفظ بصور مخطوطات غير مؤرخة من شاهنامة الفردوسى تحمل الكثير من المميزات الفنية التى تتضح فى المخطوطات المؤرخة السابقة مما يرجح نسبتها إلى حوالى النصف الأول من القرن (٨هـ./ ١٤م.) ففى متحف المتروبوليتان بنيويورك ست صور من مخطوط من الشاهنامة (٥١). كما يحتفظ متحف الفرير جالارى بواشنطون بمجموعة من الصور

---

(٤٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٩٤.

(46) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XIV B.

(٤٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٩٤.

(48) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XIV. C.

(٤٩) انظر ص ١٣٢ من هذا الكتاب.

(50) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 42.

(٥١) ديماند م. س.: المرجع السابق (شكل ١٧)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٩٤-١٩٥.

التى تزين مخطوط من الشاهنامة (٥٢). ومن بين هذه الصور صورة تمثل الفارس زال يعرض براعته وفروسيته فى حضرة منوچهر (٥٣). ويظهر فى الصورة منوچهر يجلس على العرش يلتف حوله الاتباع بينما زال يركض بفرسه ويصوب حربته نحو الهدف بالقرب من الشجرة إلى أقصى اليمين فى الصورة. وأول ما يلفت الأنتباه سحن الوجوه ورسوم الخيل المغولية الصغيرة الحجم. كما لم تبذل عناية كبيرة فى الرسوم الآدمية، ويظهر الطابع الزخرفى فى رسم الشجرة الوحيدة فى الصورة ورسم الأرض على هيئة خط يتألف من أوراق الشجر المدمجة (٥٤).

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بورقة ورسم على أحد وجهيها رسوم آدمية وحيوانية ونباتية ترمز إلى بعض البروج والكواكب من مخطوط من كتاب «مؤنس الأحرار» نسخ فى سنة (٧٤١هـ./ ١٣٤١م.) (٥٥). وهناك نسخة مخطوطة مؤرخ بنفس التاريخ مزوقة بالصور من شاهنامة الفردوسى تنسب إلى شيراز تحتوى على نص يفيد أنها تم نسخها فى سنة (٧٤١هـ./ ١٣٤١م.) لمكتبة قوام الدولة والدين الحسن وزير فارس. وصور هذه المخطوطة موزعة بين عدد من المتاحف والمجموعات الفنية (٥٦).

---

(52) Pope A . U., Op. Cit., Pls. 830. A., 831. A . B . D.

(53) Ibid. Pl. 831. B.

(٥٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص١٩٦ (شكل ٢٧).

(55) Schulz Ph. W., Die Persisch- islamische Miniaturmalerei I. Tafel. M.

(٥٦) انظر: Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit. P. 44.

وحسن الباشا: المرجع السابق. ص١٩١.

الفصل الخامس

المدرسة المغولية :

- المميزات الفنية العامة
- كتاب منافع الحيوان
- كتاب الآثار الباقية
- كتاب جامع التواريخ
- كتاب الشاهنامة للفردوسى



استطاع چنكيزخان (١) أن يكوّن من القبائل المغولية (التترية) دولة رهيبة وأن يتوّج نفسه إمبراطوراً على المغول فى سنة (٦٠٤هـ./ ١٢٠٦م.) ثم أخذ يزحف بجيوشه على بلاد ما رواء النهر وشرقى إيران فى سنة (٦١٨هـ./ ١٢٢١م.) ولما مات چنكيزخان فى سنة (٦٢٤هـ./ ١٢٢٧م.) (٢) عمل «هولاكو» على توطيد قدم المغول فى إيران ثم مالبث أن زحف بجيوشه على بغداد عاصمة الخلافة العباسية فاستولى عليها وقتل الخليفة المستعصم لتزول الخلافة العباسية فى العراق سنة (٦٥٦هـ./ ١٢٥٨م.) وليصبح العراق تابعاً للمغول (٣). وأسس «هولاكو» أسرة الإيلخانيين التى حكمت ايران حتى سنة (٧٣٦هـ./ ١٣٣٦م.) (٤) حيث نزعت بعض الأقاليم والمقاطعات إلى الاستقلال تحت قيادة بعض الخانات ومن ثم انقسمت ايران إلى دويلات تحكمها أسرات مثل أسرة آل مظفر وأسرة آل جلائر وغيرها (٥). وهكذا كان لظهور المغول واستقرارهم فى حكم إيران أثر كبير فى مميزات وخصائص التصوير الإسلامى فى إيران ذلك أن المغول قدموا ولا يملكون من الحضارة والفنون كما كان الحال عليه فى ايران تحت حكم السلاجقة، فلقد وجدوا أنفسهم أمام حضارة مزدهرة فانصرفوا للبنيان

---

(١) اسم چنكيزخان معناه «حاكم الحكام». انظر:
ابراهيم العدوى: نهر التاريخ الإسلامى. ص ٤٥٣ ـ ٤٥٥.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٥٤.

(٣) زكى حسن: الفنون الإيرانية. ص ٢٧؛ وإبراهيم العدوى: المرجع السابق. ص ٤٥٥.

(4) Bosworth C . E., Islamic Dynasties. P. 149.

(٥) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. ص ١٢؛ Bosworth C . E., Op. Cit., P. 149.

والتعمير ورعاية الفنون والواقع أن هذا التغير إنما هو ثمرة من ثمرات نفوذ الإسلام «المُمَدين المرسخ» إذ أنهم خضعوا لدين وثقافة الايرانيين (٦) فكان ذلك مهذباً لهم» (٧).

والحق أن المغول لم يعتنقوا الإسلام إلا بعد فترة حكم ليست بالقصيرة فنجد منهم أباقاخان الابن الثانى لهولاكو (٦٦٣ ـ ٦٨٠هـ./ ١٢٦٥ ـ ١٢٨٢م.) تزوج من أميرة مسيحية هى «ماريا پاليولوجوس» (٨). كما كان الخان «أرغون» بوذيا (٦٨٣ ـ ٦٩٠هـ./ ١٢٨٤ ـ ١٢٩١م.) (٩). ثم اعتنق «غازان خان» (٦٩٤ ـ ٧٠٣هـ./ ١٢٩٥ ـ ١٣٠٤م.) الإسلام وأعلنه ديناً رسمياً للبلاد وأصبح اسمه «محمود خان» وكان ذلك بداية استقرار المغول وانتشار الأمن والأمان حتى قيل أنه كان فى بعض المناطق وبخاصة ما وراء النهر «تستطيع امرأة أن تسير فى الطريق آمنة وهى تحمل على رأسها وعاء من ذهب» كما أثبت ذلك «علاء الدين الجوينى» المؤرخ الفارسى والوزير فى عهد «جغطاى» ثانى أبناء الأمبراطور المغولى چنكيزخان (١٠).

المميزات الفنية العامة:

نظراً لما اتسم به العصر المغولى فى إيران من وجود صلات قوية بين المغول وبين الصين وكذلك علاقات ودبينهم وبين حكام الغرب المسيحيين. فظهرت تأثيرات فنية استمدت الكثير من الأساليب الفنية الصينية وبعض الأساليب الفنية المسيحية، هذا علاوة على استمرار أساليب المدرسة العربية طوال العصر المغولى كمدرسة وطنية محلية إذ أن التصوير الإسلامى فى إيران قبل العصر المغولى كان يتبع المدرسة العربية (١١). ويمكن تلخيص أهم المميزات الفنية الرئيسية والعامة لمدرسة التصوير المغولية فى النقاط التالية:

---

(٦) روم لاندو: الإسلام والعرب. ص ١٠٦.

(٧) زكى حسن: المرجع السابق. ص ١٢.

(8) Gray B., Persian Painting. P. 19.

(٩) ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى. ص ٢١.

(10) Gray B., Op. Cit., P. 19.

(١١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٠٧.

□ استمرار أساليب المدرسة العربية كمدرسة وطنية محلية كانت سائدة فى العصر السلجوقى قبل مجيء المغول لإيران، بل لقد استمرت هذه الأساليب الفنية طوال العصر المغولى مما يؤكد عكس ما يرى البعض أنه بسقوط مدينة بغداد عاصمة الخلافة العباسية على يد المغول كان بمثابة الحكم بالموت على الفن العربى وكان إيذاناً بالميلاد الحقيقى للفن الإيرانى فلقد سبق دراسة مجموعة صور من مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع المؤرخ (٦٩٧ — ٦٩٩هـ. / ١٢٩٧ — ١٢٩٩م.)[١٢]. وكذلك مجموعة من صور الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى المؤرخ (٧٠٧هـ. / ١٣٠٧م.)[١٣]. مما يؤكد استمرار المدرسة العربية.

□ ظهور الأساليب الفنية الصينية بوضوح فى صور المخطوطات المزوقة فى عصر المغول وذلك نتيجة لاستعانة المغول بفنانين ومصورين من بلاد الصين فأصبحت التأثيرات الفنية الصينية من القوة بحيث غيّرت الطابع العام للصورة التى اعتاد عليها المصور الايرانى بحسب المدرسة العربية[١٤] وذلك عن طريق تقسيم الصورة إلى مقدمة الصورة «Foreground» تمثل الأرض. ومؤخرة الصورة «Background» تمثل السماء. وتحصر المقدمة والمؤخرة بينهما المساحة الوسطى ولكن لا يوجد فى الصورة أى تعبير عن المساحة الوسطى كتأثير صينى[١٥]. وكذلك أصبح تمثيل أرضية الصورة عبارة عن عدة خطوط تمثل عدة مستويات مما يضفى على الصورة بعض العمق. وأما عن الرسوم الآدمية فى الصورة تظهر فى سحنها الملامح الصينية[١٦]. وتمثل العناصر الرئيسية فى الصورة مما يفيد الاهتمام بها دون سائر العناصر الفنية فى الصورة[١٧] وكذلك نفس الأسلوب مع رسوم الحيوانات حيث مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء فى صور هذه الحيوانات[١٨].

---

(١٢) انظر ص ١٦١ من هذا الكتاب.

(١٣) انظر ص ١٦٢ من هذا الكتاب.

(١٤) انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب.

(١٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٠٨.

(١٦) زكى حسن: الفنون الإيرانية. ص ٨٧.

(١٧) حسن الباشا: المرجع السابق ص ٢٠٩.

(١٨) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٨٧.

ورسم بعض الحيوانات المغولية كالحصان والهجين وبعض الحيوانات الخرافية الصينية التى امتاز بها الفن الصينى كالتنين وموضوعات زخرفية صينية مثل رسوم السحب الصينية التى يطلق عليها اسم «تشى» (١٩). هذا علاوة على تمثيل المناظر الطبيعية والميل إلى الواقع فى رسم الأشجار والنبات والزهور (٢٠). كما يظهر التأثير الصينى فى بعض رسوم الثياب وبخاصة رسم أغطية رءوس متنوعة من خوذات وعمائم وقلنسوات يلبسها الرجال ومن قلنسوات يزين بعضها ريش طويل تلبسها النساء (٢١).

□ ظهور بعض التأثيرات الفنية الهلينستية والمسيحية وبخاصة فى رسوم بعض العناصر الفنية التى ظهرت فى بعض الصور مثل الهالات المستديرة التى تحيط برءوس الرسوم الآدمية (٢٢). ومثل تفاصيل طيات الثياب بأسلوب قريب من الواقع وكذلك رسم بعض الستائر فى بعض صور مخطوط الآثار الباقية وتزّين هذه الستائر زخارف هندسية قوامها رسم صلبان صغيرة فهى مستمدة من أصول فنية مسيحية (٢٣). هذا علاوة على رسم الإنسان عارياً كما فى صورة تمثل خطيئة آدم وحواء من كتاب الآثار الباقية المؤرخ (٧٠٧هـ./ ١٣٠٧م.) (٢٤).

□ من حيث موضوع الصورة المغولية نجد أن المصور المغولى عنى برسم الموضوعات الحزينة التى تنسم بالكآبة فكانت أكثر صوره مناظر حرب وقتال وصراع وربما كان مرجع ذلك إلى روح العصر الملىء بالحروب والفتن والدسائس فانتشرت فيه أعمال التخريب والقتل والتعذيب (٢٥). ومن ثم كانت معظم صورهم تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربى أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسرتهم وحاشيتهم (٢٦). وهكذا نجد أن من أهم الكتب

---

(١٩) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٢٠٩ .

(٢٠) زكى حسن : المرجع السابق . ص ٨٧ .

(٢١) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٢٠٩-٢١٠ .

(٢٢) ثروت عكاشة : المرجع السابق . ص ٣٩ .

(23) Fares B., Une Miniature Religieuse de L' Ecole Arabe de Bagdad. P. 80.

(24) Rice D., Islamic Art. Illus. 113.

(٢٥) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٢١٠ .

(٢٦) زكى حسن : المرجع السابق . ص ٨٧ .

التى نسخت وزوّقت بالصور فى هذا العصر ووصلتنا هى كتاب «منافع الحيوان» لابن بختيشوع. وكتاب «الآثار الباقية عن القرون الخالية» للبيرونى. و«كتاب جامع التواريخ» لرشيد الدين. وكتاب «الشاهنامة للفردوسى».

كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع:

وأقدم مخطوط مزوق بالصور ينسب إلى المدرسة المغولية من كتاب «منافع الحيوان لابن بختيشوع» المحفوظ فى مجموعة مورجان فى نيويورك(٢٧). وربما كانت هذه هى النسخة الأصلية التى قام بترجمتها إلى اللغة الفارسية «عبد الهادى» (تحت رقم ٥٠٠)(٢٧). ولقد تم نسخها بأمر من السلطان غازان خان فى مدينة مراغة العاصمة الأولى للمغول فى إقليم آذربيجان، بالقرب من مدينة تبريز(٢٩). ومن صور المجموعة الثانية من المخطوط والتى رسمت بحسب المدرسة المغولية صورة تمثل كلاب الصيد مع حارسها(٣٠) حيث يظهر فى الصورة حارس الكلاب يقود كلبتين: إحداهما بيضاء والأخرى سوداء وعلى بُعد نشاهد ثعلباً يعدو رسم على مستوى آخر من مستويات أرضية الصورة. ويقف الحارس ووجهه فى وضع ثلاثة أرباع ويرتدى غطاء رأس مخروطى الشكل «الطرطور» ويلبس رداء رسمت فيه تفاصيل الطيات بأسلوب واقعى. أما عن رسوم الحيوانات فى الصورة فلقد رسمت قريبة من الواقع تعبّر عن قوة ملاحظة المصور ومهارته فى نقل الملامح الأصيلة ولم ينس الجانب الزخرفى فى المقابلة بين اللونين الأسود والأبيض فى رسمه الكلبين(٣١). ويلاحظ أن الصورة تحتوى على مقدمة تمثل الأرض التى رسمت عبارة عن عدة خطوط للتعبير عن عدة مستويات. وعلى مؤخرة تمثل السماء واختفت المساحة الوسطى بين المقدمة والمؤخرة لتصبح المقدمة هى مسرح الأحداث فمنها تنطلق شجرة ضخمة وتنمو بعض الحشائش والنباتات وجميع الأرجل للحارس وللكلبين وللثعلب كلها تكاد تلمس الخطوط التى تمثل قمم المستويات فى الأرض؛ كما نشاهد أن رسوم السحب الصينية «تشى» تخرج فى

---

(٢٧) ديماند م.س: المرجع السابق. ص ٤٦.

(28) Gray B., Op. Cit., P. 22.

(29) Ibid. P. 22.

(٣٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢١١ (شكل ٣٥).

(٣١) المرجع نفسه ص ٢١٣.

مؤخرة الصورة. وتتشابه مع هذه الصورة من نفس المخطوط صورة أخرى تمثل أنثى وذكراً من الخيل (لوحة رقم ٥٧)(٣٢). حيث رسم المصور أنثى الخيل تحت مقدمة الصورة بأسلوب واقعى قريب من الطبيعة وإن جنح إلى الطابع الزخرفى فى تلوين بعض أجزائها باللون الذهبى. وتختفى مؤخرة الصورة حيث تتسع المقدمة على حساب المؤخرة وتقف أنثى الخيل على أحد مستويات الأرضية التى تنطلق منها النباتات والأعشاب التى رسمت باللون الأخضر فى حين تنطلق إلى اليسار فى الصورة شجرة ضخمة أفلح المصور فى رسم تفاصيل جذعها القوى مستخدماً اللونين الأصفر والأسود والبنى الباهت ورسمت أوراقها باللون الأخضر. فى حين تظهر إلى أقصى اليمين رأس ذكر الخيل المطهم حيث رسم باللون الأسود مع اللون الأبيض فى مقدمة رأس الفرس. وكما هو واضح تخلو الصور من أية عناصر أخرى. ويلاحظ التأثير الصينى الواضح فى رسم الحيوانات ورسم الأشجار(٣٣).

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل ذكراً وأنثى من الظباء(٣٤) يلاحظ فيها الخصائص والمميزات الفنية السابقة للمدرسة المغولية فلقد وفق المصور فى رسم الحيوانين بأسلوب طبيعى وواقعى وفى التعبير عن حركة الحيوان تعبيراً واقعياً(٣٥). كما يلاحظ أسلوب توزيع الرسوم على الصورة بطريقة جيدة مع استخدام بعض العناصر الفنية كالشجرة الضخمة ورسوم السحب الصينى «تشى». ويمكن ملاحظة غلبة الطابع الزخرفى فى رسوم صورة من نفس المخطوط تمثل الطائر الخرافى «سيمرغ» (لوحة رقم ٥٨)(٣٦). حيث رسم المصور هذا الطائر الخرافى وهو واقف أمام كهف بأعالى الجبال وأول ما يلفت الانتباه الألوان الكثيرة التى لّون بها هذا الطائر فاللون الأحمر للمنقار وللعينين الدائريتين وبعض الريش واللون الذهبى للرأس وقة الجناحين وبعض الريش فى الذيل واللون الأزرق لبعض الريش فى الرقبة وفى أطراف الجناحين وبعض الريش فى الذيل. واللون البنفسجى لبطن الطائر والجزء العلوى من ساقى الطائر. ويحيط بالطائر

---

(32) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 21.
(33) Ibid. PP. 23-24.

(٣٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢١٥ ــ ٢١٦ (شكل ٣٧).
(٣٥) المرجع نفسه. ص ٢١٦.

(36) Stewart D., Op. Cit., Pl. P. 131.

منظر طبيعي جميل حيث الكهف باللون الأزرق وفيه تفاصيل باللون الأبيض والخطوط التي تكوّن عدة مستويات لأرضية الصورة تنمو فيها حشائش وأعشاب ونباتات وزهور رسمت باللون الأحمر. والملاحظ أن الصورة بوجه عام مشحونة بالطابع الزخرفي الغارق في الخيال ومتأثر تأثراً مباشراً بالأسلوب الصيني (٣٧) فرسم الطائر يتضح فيه القوة في رسم المنقار والأرجل ذات السيقان الطويلة والمخالب القوية والذيل الغزير بريشة المرسوم يتطاير في الهواء بصورة زخرفية وخيالية بحتة (لوحة رقم ٥٨).

وصورة أخرى من نفس المخطوط مرسومة بحسب أسلوب المدرسة المغولية تمثل الماعز الجبلي يقفز على رأسه من ارتفاع شاهق (لوحة رقم ٥٩) (٣٨) ويشاهد في الصورة رسم الماعز وهو يهوى إلى أسفل على قرنيه مرسوم بأسلوب زخرفي في وضع السقوط ولكن بأسلوب واقعي في رسم الحيوان واللون المستخدم في رسمه بينما يقف في أعلى الصورة ماعز آخر فوق صخرة مرتفعة وهو ينظر إلى أسفل حيث سقط الماعز الأول. وهكذا يتضح الجمع بين الأسلوب الواقعي والأسلوب الزخرفي في رسم هذه الصورة (٣٩). ويلاحظ الأسلوب الصيني الذي يظهر في رسم الصخور والشجيرات والأشجار والأزهار والنباتات في الصورة. هذا علاوة على التوازن والتماثل في رسم عناصر الصورة وتوزيعها في تناسق وانسجام.

كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيروني:

وينسب إلى المدرسة المغولية مخطوط من كتاب «الآثار الباقية عن القرون الخالية» للبيروني تم نسخه على يد «ابن القطبي» في سنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٧م.) (٤٠) ويشتمل على أربع وعشرين صورة ملونة وهو محفوظ بمكتبة جامعة ادنبره (تحت رقم مخطوط ١٦١) (٤١). وتشترك مجموعة من صور هذا المخطوط من حيث انتمائها لأسلوب المدرسة العربية المحلية في ايران مع المخطوط السابق من

---

(٣٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٩ (اللوح رقم ١١).

(38) Stewart D., Op. Cit., Pl. P. 138.

(٣٩) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢١٦-٢١٧ (شكل ٣٩).

(٤٠) زكي حسن: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي (اللوح ١٥ الشكل ١٨)؛ والأطلس. ص ٥١٨.

(41) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 25 - 26. No. 8.

منافع الحيوان لابن بختيشوع. وفى المجموعة الثانية من صور هذا المخطوط يمكن ملاحظة سمة غالبة على كل من صورها بغض النظر عن مواضيعها ألا وهى الحزن والكآبة (٤٢) وسبق أن ذُكرت كإحدى خصائص المدرسة المغولية. وكذلك نجد أن هذه الصور تحمل بعض عناصر فنية صينية مثل الشكل الاصطلاحى الصينى للسحب «تشى» ورسم جذوع الأشجار الحافلة بالعقد والأغصان المتدلية (٤٣).

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل «البشارة» (لوحة رقم ٦٠) (٤٤) حيث تقتصر رسوم الصورة على رسم شخصين فقط، فنشاهد السيدة مريم العذراء جالسة فى المحراب تحت عقد مدبب وبيدها مغزل. فى حين يقف أمامها خارج هذه الخلفية المعمارية البسيطة جبريل على هيئة ملاك ذى جناحين يتألف كل منها من أربع ريشات طويلة وست صغيرة وتحيط الهالة برأسه وهو يشير نحو العذراء بيده المبسوطة الكف تعبيراً عن الحديث. ويلاحظ أن هذا القسم من الصورة الذى يقف فيه جبريل يشتمل على مقدمة الصورة التى تمثل الأرض ومؤخرة الصورة التى تمثل السماء كما رسمت أرضية الصورة فى عدة مستويات وذلك لأن المنظر فى الهواء الطلق بينما نجد أن القسم الذى تجلس فيه السيدة العذراء يمثل منظراً داخلياً ومن ثم فهو لاينقسم إلى مقدمة ومؤخرة (٤٥).

وفى صورة من نفس المخطوط تمثل رواية أشعياء عن سقوط بابل (لوحة رقم ٦١) (٤٦) نشاهد شخصين يمتطى أحدهما بعيراً والآخر يمتطى حماراً ويهتف أحدهما وربما كان الأول بأن بابل قد هوت وتحطمت أصنامها مشيراً إلى غزو المسلمين للعراق (٤٧). وتشترك هذه الصورة مع الصورة السابقة من نفس المخطوط من حيث تقسيمها إلى قسمين أحدهما يمثل منظراً فى الهواء الطلق فنجده يشتمل على مقدمة ومؤخرة المقدمة وتمثل الأرض التى رسمت فى عدة مستويات والمؤخرة

---

(٤٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢١٨.

(٤٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٧.

(44) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. X . V . A.

(٤٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٢١-٢٢٢.

(46) Rice D . T., Op. Cit., PP. 83 - 86., Pl. 32. B.

(٤٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٤٠ (لوح ٢١).

ونشاهد فيها رسم السحاب الصينى «تشى». والقسم الثانى ويمثل خلفية معمارية عبارة عن كتلة معمارية بنيت بالأحجار المصقولة وفتحت فيها نافذة مستطيلة الشكل بكل منها شخص فى حالة حزن وأسى تحيط برأسه الهالة المستديرة وكذلك تحيط الهالة برأس الشخصين فى المنظر الخارجى.

ونشاهد فى صورة أخرى من نفس المخطوط تلك المميزات العامة للمدرسة المغولية. والصورة تمثل هدم المعبد فى بيت المقدس (لوحة رقم ٦٢)(٤٨). حيث تحتوى الصورة أيضاً على قسمين: القسم الأول ويملأ أكبر مساحة فى الصورة ويرى فيه شخصين داخل المعبد يقومان بالهدم أحدهما يمسك بالمعول وقد شمر عن ملابسه وينظر تجاه القبة فى وضع جانبى بينها الآخر يجلس بأعلى ويجذب القبة المضلعة التى تتهاوى وقد كتب بأسفلها بخط نسخ باللون الأبيض «بيت المقدس». وفى القسم الثانى يقف شخص بثياب عربية وتحيط برأسه هالة مستديرة باللون الذهبى وهو يبارك هذا الحادث. ولقد رسمت هنا الخلفية المعمارية بأسلوب اصطلاحى بسيط للتعبير عن معبد بيت المقدس تغطيه قبة مضلعة محمولة على أعمدة أو أساطين رخامية. والصورة بوجه عام تسودها روح الكآبة والحزن ومن ثم اختار لها المصور تلك الألوان الداكنة مثل اللون البنى الداكن والأزرق الداكن وكذلك الأحمر والأصفر واللون الأسود استخدم بكثرة(٤٩). ويلاحظ فى هذه الصورة والصورة السابقة من نفس المخطوط أن رسوم الأشخاص تميل أجسامها إلى القصر وفيها تركيز على استخدام الأيدى فى الإشارات(٥٠).

جامع التواريخ لرشيد الدين:

ترتبط شخصية الوزير المغولى رشيد الدين بالسلطان المغولى «غازان خان» الذى كان فى عهده وزيراً مطلقاً وطبيباً للبلاط إذ وضع بأمر من السلطان غازان خان كتابه المفصل فى تاريخ المغول باللغة الفارسية واسمه «تاريخى غازانى»(٥١). ولقد

---

(48) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 27.
(49) Ibid. P. 24.

(٥٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٢٦.
(٥١) بروكلمان ك: تاريخ الشعوب الإسلامية. ص ٣٩٣.

بنى الوزير الكبير والمؤرخ المشهور رشيد الدين (٦٤٥ـ ٧١٨هـ./ ١٢٤٧ـ ١٣١٨م.) ضاحية لمدينة تبريز أطلق عليها «الرشيدية» واستقدم إليها الخطاطين والمصورين والفنانين لتدوين مؤلفاته التاريخية والفلسفية ولتصويرها (٥٢). وكان من أهمها على الإطلاق كتابه «جامع التوريخ» الذى بدأ فى تأليفه بأمر من غازان خان ثم أمره أولجايتو بإتمامه فأصبح يتكون من مجلدين: أولهما يشتمل على تاريخ القبائل التركية والمغولية وتاريخ جنكيز خان وأسلافه وخلفائه حتى غازان خان. فى حين يشتمل المجلد الثانى على تاريخ العالم منذ آدم وتاريخ ملوك الفرس الأقدمين ثم تاريخ الإسلام حتى سقوط الخلافة العباسية هذا علاوة على تاريخ الشعوب المختلفة والطوائف والأديان. ويلاحظ أن الوزير رشيد الدين قد كتب «جامع التواريخ» باللغتين الفارسية والعربية (٥٣).

ولقد نسخ هذا الكتاب إلى عدة مخطوطات لعل من أقدمها مخطوط محفوظ فى مكتبة جامعة ادنبرة ومؤرخ بسنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٦م.)(٥٤). يحتوى على تاريخ الأنبياء وملوك الفرس الأقدمين وحياة النبى صلــى الله عليه وسلم وبعض معلومات عن العباسيين والغزنويين والسلاجقة (٥٥). ويتألف هذا المخطوط من مائتين وسبع وسبعين ورقة، ويشتمل على سبعين صورة ملونة (٥٦). رسمت بحسب أسلوب المدرسة المغولية.

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل شمشون يهدم المعبد (لوحة رقم ٦٣) (٥٧). ويظهر فى الصورة شمشون وهو يقوّض أعمدة وأساطين المعبد فوق رأسه ورؤوس بعض الفلسطينيين وهو يقول: «دعنى أموت مع الفلسطينيين» (٥٨). وأول ما يلاحظ فى الصورة الأسلوب البسيط فى رسم المعبد كخلفية معمارية فى الصورة تنهار تحت تأثير قوة شمشون الخارقة ويلفت النظر تلك

---

(٥٢) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. ص ٣٤.

(٥٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ١٢٠.

(54) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 45. No. 25.

(55) Rice D . T., Op. Cit., PP. 88 - 90.

(٥٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٢٨.

(57) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XVIII. B.

(58) Ibid. P. 45.

الفتحة بسطح المعبد ربما تعبّر عن قبة خشبية «شخشيخة». ولقد رسم المصور شمشون بحجم كبير فهو الشخصية الرئيسية فى الصورة فى حين رسم بعض الأشخاص يمثلون «الفلسطينيين» لا يظهر منهم سوى رؤوسهم تحت الأنقاض ويبدو فى ملامح وجوههم الحزن والأسى بالإضافة إلى موضوع هدم المعبد مما يضفى على الصورة طابع الكآبة والحزن والأسى وهو من خصائص مدرسة التصوير المغولية. وتتشابه مع هذه الصورة من حيث الموضوع صورة من مخطوط الآثار الباقية للبيرونى السابق ذكره ويتفقان من حيث نسبتهما إلى المدرسة المغولية ومن حيث الموضوع وأيضاً من حيث ظهور بعض العناصر الفنية الصينية (٥٩). ولكن يلاحظ فى الصورة التى نحن بصددها من جامع التواريخ أنها تمتاز بقلة عدد الألوان المستخدمة فى تنفيذ رسوم الصورة وهو تأثير صينى هذا بالإضافة إلى اتساع الخلفية المعمارية بحيث شملت مساحة الصورة كلها فأصبحت الصورة تمثل منظراً داخلياً لا يشتمل على مؤخرة ومقدمة الصورة لتمثيل الأرض والسماء بالتعاقب.

ويشاهد فى صورة تمثل قصة إلقاء موسى فى اليم وهو طفل وليد (٦٠) (اللوحة رقم ٦٤) (٦١). وموجزها أن أم موسى خافت على ابنها الوليد من فرعون الذى بغى وتجبر وأمر بذبح أولاد بنى إسرائيل فوضعته فى صندوق وألقت به فى اليم ثم التقطه آل فرعون واستطاعت امرأة فرعون أن تقنع فرعون بتبنى الطفل ليكون لهم عدواً وحزناً (٦٢). ولقد رسم المصور فى هذه الصورة الصندوق الذى بداخله الطفل الوليد فى عرض النهر المرسوم ينحرف من الركن الأيسر الأعلى إلى الركن الأيمن الأسفل بحيث يعطى انطباعاً بقوة تيار المياه المنحدرة بقوة إلى أسفل فعبّر عن المياه بخطوط مقوسة قوية معبرة وعبر عن رجرجة المياه تعبيراً زخرفياً يشبه إلى حد ما رسم المياه فى صورة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٥٨٤٧ عربى) والمؤرخ بسنة (٦٣٤هـ./

---

(59) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 27.

(٦٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٢٩.

(61) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XVIII. A.

(٦٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٢٩.

١٣٣٣م.) (٦٣). الذى يشبه رسم تجمع الديدان (٦٤). وإلى حد ما يمكن القول بأن رسم النهر هنا ربما يعطينا فكرة عن صورة نهر النيل فى خيال المصور الذى قام برسم هذه الصورة. ويقف فى الصورة على ضفة نهر النيل ثلاث نساء من آل فرعون فى حالة استعداد لالتقاط الصندوق العائم على صفحة النهر الجارى وهن يشرن بأيديهن إلى الصندوق.

وتضم الصورة الكثير من التفاصيل المغولية والصينية من أهمها التعبير عن العمق. وكذلك الحركة والحيوية فى أسلوب رسم اندفاع وتدفق المياه فى النهر والواقعية فى رسوم النباتات والحشائش والأشجار، علاوة على طريقة رسم تقاسيم الوجوه وخصلات وتصفيف الشعر بأسلوب مغولى واضح. كما يلاحظ أن مقدمة الصورة عمد المصور إلى رسمها متسعة بحيث تغطى على مؤخرة الصورة حتى تتيح له حيزاً لرسم نهر النيل (٦٥).

ومن الصور التى تزودنا بفكرة واضحة لطريقة رسم مجموعات الأشخاص علاوة على كونها توضح موضوعاً مدنياً وليس دينياً كما سبق ملاحظته فى الصور السابقة من نفس المخطوط وهى صورة تمثل يمين الدولة وهو يعرض الخلعة التى أرسلها الخليفة إليه (لوحة رقم ٦٥) (٦٦). وأول ما يلفت الانتباه يمين الدولة يقف على مقعد وهو يرتدى خلعة الخليفة أمام حاشيته، وباعتباره الشخص الرئيسى فى الصورة فهو يتوسطها تقريباً فى حين وزعت جموع حاشيته إلى مجموعتين عن يمينه ويساره ويصطف الرجال فى المجموعتين فى الأمام والنساء فى الخلف ولا يوجد فى الصورة عناصر فنية أخرى سوى حجاب خلف المقعد الواقف عليه يمين الدولة وتكسو الحجاب زخارف رائعة من هندسية ونباتية دقيقة. ومن ثم يمكن القول بأنها تمثل منظراً داخلياً ربما قاعة العرش إذ يظهر يمين الدولة ويغطى رأسه التاج الثلاثى الفصوص وحوله حاشيته من الرجال والنساء فى أبهى الثياب والملابس.

---

(٦٣) زكى حسن: الأطلس (شكل ٨٧٦).

(64) Fares B., Une Miniature Religieuse de L' Ecole Arabe de Bagdad, Fig. 20.

(٦٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٠.

(66) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XX. B.

ويلاحظ توفيق المصور فى التنويع فى رسوم أغطية الرؤوس والثياب على الصور الآدمية فى الصورة وإضفاء مسحة من الوقار والاحترام والهدوء أمام يمين الدولة. هذا علاوة على ما تشتمل عليه هذه الصورة من مميزات مغولية وصينية واضحة سبق ملاحظتها فى الصور السابقة من نفس المخطوط وبخاصة أن رسوم الأشخاص أميل إلـــى الطول (٦٧).

ومما تجدر الإشارة إليه أن بعض صفحات هذا المخطوط تشتمل على صورتين منفصلتين يمثلان موضوعين مختلفين منها على سبيل المثال صفحة تحتوى على صورتين: الأولى وهى الصورة بأعلى وهى تمثل المعركة بين «أبوالقاسم ابن سيمجور» والمنتصر (لوحة رقم ٦٦) (٦٨). ويشاهد فى الصورة جيشين متقابلين يتكون كل منهما من مجموعة من الفرسان المدججين بالسلاح والزى العسكرى يحملون الرماح الطويلة ذات الرايات ويفصل بين الجيشين جبل أو هضبة صخرية رسمت بطريقة اصطلاحية استخدم فى تنفيذها درجات الألوان. ويلفت الانتباه أن جميع عناصر الصورة رسمت بحسب الأسلوب الفنى للمدرسة المغولية الواقع تماماً تحت التأثير الفنى الصينى المباشر ولعل الذى قام برسم هذه الصورة مصور صينى. ونفس الأسلوب نشاهده فى الصورة السفلـــى والتى تمثل جيش المنتصر يعبرون نهر جيحون الجليدى (لوحة رقم ٦٧) (٦٩). وحسبما تروى القصة أن المنتصر وسبعمائة رجلاً عبروا هذا النهر وهو فى حالة تجمد تام. ولكن المصور رسم لنا منظراً يتكون من ستة رجال فقط يحملون الرايات منهم أربعة رجال يمتطون صهوات جيادهم فى حين يقف اثنان احدهما يحمل راية برزت خارج اطار الصورة. ولقد رسمت الصورة كما سبق القول تحت التأثير الفنى الصينى التام من حيث الأزياء والأسلحة والملامح وأسلوب رسم الخيل.

وتحتفظ الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن (٧٠) بمخطوط من جوامع التواريخ لرشيد الدين تم نسخه فى سنة (٧١٤هـ. / ١٣١٤م.) ويشتمل على تسع وخمسين

---

(٦٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٢ــ٢٣٣. (شكل ٤١).

(68) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 45. Pl. XXII.

(69) Ibid. Pl. XXII.

(70) Rice D . T., Op. Cit., P. 88. Plate 111 (in Colour).

ورقة ومائة صورة ملونة (٧١). تحتوى على موضوعات من سيرة النبى صلى الله عليه وسلم وخلفائه الراشدين بالإضافة إلى تاريخ الهند وسيرة بوذا وجزء من تاريخ اليهود (٧٢). ويلاحظ أن صور هذا المخطوط تتفق من حيث الأسلوب الفنى مع صور المخطوط السابق المحفوظ فى مكتبة جامعة ادنبرة. ومن صور مخطوط الجمعية الآسيوية الملكية صورة تمثل قصة تكليف على وحمزة بمهمة (٧٣). ويشاهد فى الصورة عدد من الفرسان يمسكون بأيديهم الرماح الطويلة رسموا فى مجموعتين يفصل بينهما رسوم الصخور بالأسلوب الصينى السابق ملاحظته. وتمثل مقدمة الصورة المسرح لعناصرها إذ تقف عليها الخيل وتمتد رسوم الخيل وفوقها الفرسان حتى تصل إلى أعلى الصورة (٧٤). وبذلك تحجب جزءاً كبيراً من الخلفية. وتشترك هذه الصورة مع الصورتين السابقتين المرسومتين فى صفحة واحدة من مخطوط جامعة أدنبرة (٧٥). من حيث العناية برسوم الخيل وتوضيح أعضائها بدقة ومحاولة التعبير عن الحركة فى رسومها ويضاف إلى ذلك الملامح والثياب والأسلحة. وطريقة توزيع رسوم الأشخاص فى الصورة مما يبرهن على توفيق المصور فى توزيع المجموعات لرسوم الأشخاص وكذلك فى الملائمة بين البيئة ورسومه (٧٦).

ويشتمل مخطوط الجمعية الآسيوية الملكية من كتاب جامع التواريخ على مجموعة صور تمثل فيها المناظر الطبيعية الموضوع الرئيسى فى الصورة نذكر منها على سبيل المثال: صورة تمثل شجرة بوذا (لوحة رقم ٦٨) (٧٧). حيث نرى فى الصورة مجموعة من الأشجار التى رسمت بأسلوب واقعى ذات سيقان واضحة التفاصيل ولقد وزع المصور رسومه بحيث تنطلق كل شجرة من خط من الخطوط العديدة التى توضح المستويات المتعددة فى أرضية الصورة التى اتسعت مقدمتها بحيث اختفت تماماً مؤخرة الصورة. وتخلو الصورة تماماً من الرسوم الآدمية.

---

(71) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 45. No. 26.

(٧٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٣.

(73) Kühnel E., Op. Cit., Abb. 24.

(٧٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٤ — ٢٣٥.

(٧٥) انظر ص ١٨١ من هذا الكتاب.

(٧٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٥ (شكل ٤٢).

(77) Gray B., Op. Cit., P. 27. Pl. P. 24.

وتشترك معها صورة أخرى تمثل جبال الهند (لوحة رقم ٦٩)(٧٨). من حيث أنها تمثل منظراً طبيعياً يخلو من أية رسوم آدمية إذ يتألف من مجموعة من الجبال الشاهقة الأرتفاع تنمو عليها الأشجار والشجيرات وهى ترتفع أى هذه الجبال على ضفة نهر أو مجرى مائى تسبح فيه الأسماك والطيور وخلف الجبال يشاهد الأفق الممتد ربما إلى ما لا نهاية ، وبلا ريب فإن العناصر الفنية فى الصورة مأخوذة عن أصول صينية ولكن رسمت بحسب الأساليب الفنية للمدرسة المغولية (٧٩). وفى الوقت نفسه تعتبر هذه الصورة تعبيراً واضحاً عن صورة جبال الهند فى ذاكرته الفنية فى خيال المصور دون أن يرى هذه الجبال فى الطبيعة مثله مثل ذلك المصور الذى قام برسم صورة « إلقاء موسى فى اليم وهو طفل وليد » السابق دراستها من مخطوط جامعة أدنبرة من كتاب جامع التواريخ (٨٠). وأول ما يلفت الأنتباه أسلوب رسم الجبال على هيئة أشكال مثلثة تذكرنا بصورة من مخطوط من كتاب شاهنامة الفردوسى المحفوظة بمكتبة طوبقابوسراى باستانبول والمؤرخة بسنة (٧٣١هـ . / ١٣٣٠م .) (٨١)، والصورة تمثل موت «طوس وفريبرز وكيو وبيژن فى الجليد» حيث رسمت جبال الجليد بنفس الشكل على هيئة مثلثات مدببة الرؤوس (٨٢). ولكن يلاحظ فى صورتنا من جامع التواريخ التى نحن بصددها رسمت متطورة بعض الشىء فهى على هيئة مثلثات مخروطية (القمم) الرؤوس.

وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل فى الطريق إلى بلاد التبت (لوحة رقم ٧٠) (٨٣). ويشاهد فيها منظراً طبيعياً يشتمل على مجموعة من التلال ذات قمم مخروطية الشكل تنمو على سفوحها المدرجة هذه بعض الشجيرات ويجرى نهر ضيق من أعلــى إلــى أسفل بحركة لولبية تضفى على الصورة بعض الحركة، ويوجد إلى اليمين منزل ظهر جانب منه وأمامه يجلس

---

(78) Kühnel E., Op. Cit., Abb. 23.

(٧٩) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٢٣٦ .

(٨٠) أنظر ص ١٧٩ و(لوحة رقم ٦٤) من هذا الكتاب .

(81) Binyon, Wilkinson G. Gray, Op. Cit., Pl. XVIII. A.

(٨٢) انظر ص ١٦٤ . و (لوحة رقم ٥٣) من هذا الكتاب .

(82) Kühnel E., Op. Cit., Abb. 25.

شخص فى هيئة صينية وبجوار المنزل رسم المصور شجرتين كبيرتين. ويوجد إلى اليسار منزل آخر ظهر جانب منه ويتقدم شخص فى هيئة صينية وكأنه يدخل هذا المنزل (٨٤).

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصورة تحمل الكثير من العناصر الفنية الصينية الواضحة فى رسم الخلفية المعمارية للمنزلين إلى اليمين وإلى اليسار فى الصورة وفى رسم المنظر الطبيعى وكذلك فى رسم الصور الآدمية من حيث الملامح والسحنة فى الوجوه وأيضاً فى الثياب التى يلبسونها، ولكنها شأنها فى ذلك شأن غيرها من الصور السابق دراستها رسمت بحسب أسلوب المدرسة المغولية (٨٥). فهذه الصورة تحتوى على بعض خصائص ومميزات هذه المدرسة الفنية من أهمها: تقسيم الصورة إلى مقدمة وخلفية ثم اتسعت المقدمة حتى طغت على المؤخرة لكى تعطى مساحة ليرسم فيها المصور عدداً من الجبال المرتفعة، كما أن المصور قسّمّ مقدمة الصورة إلى عدة مستويات. وهذه الخصائص الفنية من مميزات المدرسة المغولية.

ويحتل كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين أهمية خاصة فى العصر المغولى ومن ثم ينسب إلى المدرسة المغولية بعض المخطوطات نسخت من هذا الكتاب. منها على سبيل المثال: يوجد مخطوطان فى طوبقا بو سراى باستانبول (تحت رقم حزين ١٦٥٣ و١٦٥٤)(٨٦). كما عُرض مخطوط آخر فى معرض الفن الإيرانى بمتحف بنسلفانيا بفيلادلفيا (أكتوبر — ديسمبر ١٩٢٦). يشتمل على خمسين صورة منها حوالى أربع عشرة صورة تنتمى إلى أسلوب المدرسة المغولية (٨٧). ويوجد مخطوط من مجلدين فى طوبقا بو سراى باستانبول (تحت رقم ١٨٦٣ و٢٤٧٥) وطبقاً لما جاء فى الخاتمة تم نسخ المخطوط فى سنة (٧١٧هـ./ ١٣١٨م.)(٨٨). ولعل من

---

(84) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XXIII. B.

(٨٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٥ — ٢٣٦.

(86) Rice D. T., Op. Cit., P. 94.

(٨٧) تجدر الإشارة إلى أن الصور الباقية تنتمى إلى مدرسة أخرى من التصوير الإسلامى فى إيران. أنظر:

Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., No. 28. P. 46.

وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٤١.

(88) Aga- Oglu, Preliminary notes on some Persian illustrated MSS. in Topkapu Sarai Müzesi. P. 183.

أسباب هذه الوفرة فى مخطوطات جامع التواريخ أن الوزير رشيد الدين جَمَّعَ حوله فى ضاحية الرشيدية بالقرب من العاصمة تبريز مجموعة من الخطاطين والمصورين والمذهبين الذين كانوا يقومون بانجاز نسختين مخطوطتين مزوقتين بالصور كل عام من كتاب جامع التواريخ حتى وفاته فى سنة (٧٢١هـ./ ١٣١٨.)(٨٩). وبالنسبة للمخطوط المؤرخ بسنة (٧١٧هـ./ ١٣١٨.). يلاحظ فى صوره التشابه الكبير من حيث الأسلوب الفنى بينها وبين صور مخطوطى مكتبة جامعة أدنبرة والجمعية الآسيوية الملكية بلندن السابق دراستها(٩٠). ولكن يلاحظ أن صور هذا المخطوط رسومها الآدمية رسمت قصيرة وملامح وجوه الآدميين تبدو عليها القسوة والخشونة. كما يغلب على الصور طابع الكآبة(٩١).

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل مجلس السلطان السلجوقى محمود بن ملكشاه ابن ألب أرسلان(٩٢). حيث رسم السلطان يجلس على العرش داخل إيوان سقفه مسطح يرتكز على أعمدة بعضها مزدوج فى حين إلى يساره يقف اثنان من الحراس بسلاحهما ويتقدم اثنان من الرجال فى وقار واحترام يقف خلفهما ثلاث سيدات. والصورة تمثل منظراً داخلياً لقاعة العرش الخاصة بالسلطان السلجوقى رسمت بأسلوب بسيط إذ لم يحاول المصور التعبير عن قواعد المنظور يتضح ذلك فى رسمه كل الأشخاص والأعمدة فى مستوى واحد(٩٣). أما عن تقاسيم الوجوه ورسوم الملابس وطياتها والتعبير عن الحركة فى رسوم الأشخاص فلقد رسمت بحسب الأساليب الفنية للمدرسة المغولية. وتمثل صورة أخرى من هذا المخطوط بعض الفرسان يقتربون من قلعة(٩٤). ويظهر فيها ثلاثة فرسان قادمين إلى قلعة بينما وقف فى أعلاها أربعة من الجند يمسك أحدهم براية عالية فى حين يمد آخر بيده ناحية الفرسان كأنما يحيى الفرسان القادمين الذين يبادله اثنان منهم التحية(٩٥).

---

(89) Rice D . T., Op. Cit., P. 93.

(٩٠) انظر ص ١٧٧ من هذا الكتاب.

(٩١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٧.

(92) Aga- Oglu, Op. Cit., P. 184. Fig. 2.

(٩٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٩ (شكل ٤٤).

(94) Aga- Oglu, Op. Cit., P. 184. Fig. 3.

(٩٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٣٧. (شكل ٤٣).

وتتشابه هذه الصورة إلى حد كبير مع صور مخطوط الآثار الباقية للبيرونى فى مكتبة جامعة أدنبرة وأيضاً صور مخطوطى جامع التواريخ السابق ذكرهما من حيث تقسيم الصور إلــى قسمين: قسم يمثل منظراً فى الهواء الطلق يشتمل على مقدمة ومؤخرة وتحتوى مقدمة الصورة على عدة مستويات تقف عليها أرجل الخيل التى يمتطيها الفرسان، وكذلك تنطلق شجرة كبيرة رسمت بحسب أسلوب المدرسة المغولية المتأثر بالفن الصينى. وأما القسم الثانى فيضم رسماً معمارياً يوضح الحصن أو القلعة عبارة عن مدخل مرتفع يكتنفه باب معقود بعقد مدبب الشكل وتزين جدران الحصن تلك الشرافات التى نشاهدها تعلو جدران الحصون والقلاع الإسلامية. وهكذا تتضح خصائص ومميزات المدرسة المغولية فى صور هذا المخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين.

شاهنامة أبى القاسم الفردوسى:

يعتبر كتاب «شاهنامة» الذى ألفه الشاعر الإيرانى الكبير «أبو القاسم الفردوسى» من أهم الكتب الفارسية التى نسخت وزوقت بالصور الملونة، بل إن كل عصر ازدهر فيه فن التصوير الإسلامى فى إيران سجل خصائصه الفنية كأدلة مادية باقية فى صور المخطوطات المنسوخة من شاهنامة الفردوسى. ومن ثم نجد أن أقدم المخطوطات المزوقة بالصور والمؤرخة من شاهنامة الفردوسى تم نسخها على يد الحسن بن على بن الحسين البهمنى فى سنة (٧٣١هـ./ ١٣٣١م.)(٩٦). وتليها نسخة أخرى مؤرخة من شاهنامة الفردوسى نسخت لمكتبة قوام الدولة والدين الحسن وزير فارس فى سنة (٧٤١هـ./ ١٣٤١م.)(٩٧). ويلاحظ أن صور هاتين المخطوطتين تحملان أسلوب المدرسة العربية فى إيران.

وهناك مجموعة من الصور التى تنسب إلى مخطوط مزوق من شاهنامة الفردوسى تعرف باسم شاهنامة ديموت «Demotte» (٩٨)، ومن الملاحظ أن صور هذا

---

(٩٦) انظر ص ١٦٤ من هذا الكتاب.

(٩٧) انظر ص ١٦٦ من هذا الكتاب.

(٩٨) كان يمتلك هذا المخطوط السيد «ديموت» وهو أحد تجار العاديات قبل أن توزع صورها التى تبلغ حوالى خمس وخمسين صورة ملونة بين بعض المجموعات الفنية والمتاحف العالمية.

المخطوط رسمت على مساحة كبيرة من صفحات المخطوط وأحياناً تمتد بحيث تحتل مساحة الصفحة كلها (٩٩). وتشترك هذه الصور من حيث الأساليب الفنية مع صور مخطوط مكتبة جامعة ادنبره ومخطوط الجمعية الآسيوية الملكية بلندن من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين (١٠٠). ومن صور هذا المخطوط من شاهنامة ديموت صورة كانت توجد فى مجموعة خاصة بباريس « هـ. ڤيڤر H. Vever» وتمثل إحضار أردوان أمام الملك أردشير للقيام بإعدامه (لوحة رقم ٧١) (١٠١) ونرى فى الصورة الملك الأسير فى وضع مهين يقوده أحد الجنود بحبل شد إلى رقبته وأوثقت يداه خلف ظهره فى حين وقف إلى جواره جندى يأخذ وضع الاستعداد لضربه بالسيف. وأما الملك أردشير فهو يمتطى صهوة جواده الأبيض ويضع فوق رأسه التاج الملكى بين كوكبة من فرسانه وقد رسمه المصور فى موقف المنتصر الذى تمكن من أسيره ليضع نهايته بيده. وتمتاز هذه الصورة بوضوح الخصائص الفنية الرئيسية للمدرسة المغولية التى سبق ذكرها آنفاً (١٠٢) وكذلك من حيث التفاصيل مثل الملامح وتقاسيم الوجوه والأزياء المغولية من ثياب وأحذية والتنوع الكبير فى أغطية الرؤوس والأسلحة من سيوف ورماح ودروع (١٠٣). ويلاحظ مراعاة المصور تجريد أردوان من ثيابه الفخمة التى يرتديها الملوك واقتصر على قميص طويل تزينه خطوط طولية (مقلمة) فنجح المصور فى شد الانتباه إلى أردوان الذى ينتظر تنفيذ حكم الإعدام فيه.

وتتشابه مع الصورة السابقة صورة من نفس المخطوط محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوستون تمثل الاسكندر يقتل وحيد القرن (لوحة رقم ٧٢) (١٠٤). ونشاهد فيها الاسكندر فوق صهوة جواده وقد تقدم جنوده ويهوى بسيفه على وحيد القرن الذى رسمه المصور على هيئة حيوان خرافى مجنح يخرج من رأسه قرن طويل مدبب

---

(٩٩) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس ص ٣٤-٣٦؛ الأطلس ص ٥١٩-٥٢١.

(١٠٠) حسن الباشا: المرجع السابق ص ٢٤٢.

(101) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 47. Pl. XXV. A.

(١٠٢) انظر ص ١٧٠ من هذا الكتاب.

(١٠٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٤٤.

(104) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 28.

يحاول أن يصيب به الأسكندر وفرسه، ولقد حاول المصور إظهار طابع القسوة والقوة فى رسم وحيد القرن عن طريق رسم الأجنحة القوية والقدمين القصيرين وحركة القرن الطويل المدبب. ويحيط بوحيد القرن الجبال والصخور التى رسمت بحسب أسلوب المدرسة المغولية السابق مشاهدتها فى صورة جبال الهند من مخطوط جامع التواريخ فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن(١٠٥). فى حين نرى خلف الاسكندر مجموعة من الجنود رسموا بحسب المدرسة المغولية بأسلوب يتطابق إلى حد كبير فى التفاصيل مع الصورة السابقة من شاهنامة ديموت التى تمثل أعدام أردوان. غير أنه فى صورتنا هذه نشاهد تنوعاً كبيراً فى رسم أغطية الرأس وكذلك نشاهد تلك الأقراط التى تزين أذن معظم هؤلاء الجنود الذين يمتطون صهوات جيادهم خلف قائدهم الاسكندر الذى يلبس التاج الملكى فوق رأسه (١٠٦). وهكذا نجد أن هذه الصورة والصورة السابقة يمكن اعتبارهما نموذجين من صور مخطوطة شاهنامة ديموت التى تحمل خصائص ومميزات المدرسة المغولية فى التصوير الإسلامى فى إيران من حيث تقسيم الصورة إلى مقدمة ومؤخرة تنقسم المقدمة إلى عدة مستويات عن طريق خطوط متعددة تنمو منها الحشائش والنباتات الصغيرة كما يخرج من هذه المستويات ساق شجرة ضخمة ترسم بالأسلوب الصينى وتتدلى من بعض غصونها الأوراق فى أعلى الصورة (١٠٧). هذا بالإضافة إلى سيادة التأثيرات الفنية الصينية بوجه عام والتى نشاهدها فى العناصر الفنية المختلفة فى رسوم الصور سواء أكانت رسوماً آدمية أو حيوانية أو مناظر طبيعية (رسوم جبال وصخور وغيرها) أو رسوم حيوانات خرافية مثل التنين أو رسم وحيد القرن المجنح (لوحة رقم ٧٢). ففى صورة تمثل الاسكندر أمام شجرة تتكلم (١٠٨)، نلاحظ رسوم الصخور ورسم الشجر الضخمة ذات الفروع الملتوية ورسوم الخيل برقابها الطويلة رسمت بحسب التأثيرات الفنية الصينية القوية ولكنها بحسب الأساليب الفنية للمدرسة المغولية. وكذلك تشترك مع هذه الصورة صورة أخرى من شاهنامة ديموت

---

(١٠٥) أنظر ص ١٨٣ و (لوحة رقم ٦٩) من هذا الكتاب.

(106) Gray B., Op. Cit., P. 31.

(١٠٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٤٣-٢٤٤.

(١٠٨) محفوظة فى الفريرجالارى للفن بواشنطون. انظر: Titley N. M., Op. Cit., P. 22. Fig. 8.

فى متحف روكهيل نيلسون للفن (١٠٩) تمثل هذه الصورة المعركة بين البطل الإيرانى رستم واسفنديار (١١٠). ويشاهد فى الصورة رسم لفارسين متقاتلين يقبلان على بعض بالسيف والترس الصغير المستدير وكلاهما فوق صهوة جواده فى حركة انطلاق للانقضاض على خصمه أمامه. ومقدمة الصورة تنقسم إلى عدة مستويات بنفس أسلوب المدرسة المغولية من عدة خطوط تنمو منها الأعشاب والنباتات الصغيرة. ومؤخرة الصورة وهى السماء فهى تحتوى على رسوم السحاب الصينى «تشى» (١١١). ومن ثم يمكن نسبة مجموعة من صور مخطوط شاهنامة ديموت المتفرقة بين المجموعات الفنية والمتاحف العالمية إلى المدرسة المغولية فى مدينة تبريز اعتماداً على الأساليب الفنية وكذلك يمكن نسبة بعض صور هذا المخطوط إلى مدينة تبريز فى عهد أسرة «آل جلائر» (١١٢) إذ يرى بعض العلماء أنها من عمل المصور «الأستاذ شمس الدين» الذى تعلم فنه فى عصر السلطان «شيخ معز الدين أويس» الجلائرى (٧٥٧ ــ ٧٧٦هـ./ ١٣٥٦ ــ ١٣٧٤م.) (١١٣)، كما ورد فى بعض المراجع العلمية فى التصوير الإسلامى بإيران (١١٤).

---

(109) «William Rockhill Nilson Gallery Of Art».

(110) Titley N . M., Op. Cit., Fig. 9.

(111) Ibid. P. 24.

(١١٢) انظر ص ٢٢٢ من هذا الكتاب.

(١١٣) محمد علاء الدين منصور: تاريخ إيران بعد الإسلام. ص ٥٦٠.

(114) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 184.

وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٤٧.



الفصـــل السادس

المدرسة المظفرية والجلائرية :

ـــ المظفـريون

ـــ المدرسة المظفرية

المميزات الفنية العامة

أهم المخطوطات المزوقة بالصور

ـــ الجلائريون :

ـــ المدرسة الجلائرية :

المميزات الفنية العامة

أهم المخطوطات المزوقة بالصور



تكاد تتفق جميع آراء علماء الآثار والفنون الإسلامية على أن فن التصوير الإسلامى فى إيران قد مر ببعض المراحل الفنية مهدت لظهور المدرسة التيمورية منذ نهاية القرن (٨هـ./ ١٤م.) وحتى مطلع القرن (١٠هـ./ ١٦م.). وتعتبر المدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية من أهم هذه المراحل الفنية. فلقد شهد اقليم فارس وعلى وجه الخصوص مدينة شيراز ازدهاراً فنياً ملحوظاً تحت رعاية الأسرة المظفرية (٧١٣ ــ ٧٩٦هـ./ ١٣١٢ ــ ١٣٩٤م.). كما شهدت مدينتا بغداد وتبريز نهضة ونشاطاً فنياً ملحوظاً فى فن التصوير وتزويق المخطوطات بالصور الملونة تحت رعاية الأسرة الجلائرية (٧٣٦ ــ ٨٣٥هـ./ ١٣٣٦ ــ ١٤٣٢م.)(١).

ولقد كان لكل مدرسة منها مميزاتها الفنية العامة التى تتضح بجلاء فى صور المخطوطات التى أنجزت تحت رعاية الأسرة الحاكمة منها ماهو مؤرخ يحمل تاريخ ومكان النسخ بما لا يدع مجالاً للشك فى صحة نسبتها ومن ثم كان من الضرورى إلقاء الضوء على بنى المظفر وآل جلائر ثم سرد أهم المميزات الفنية العامة وأهم المخطوطات المزوقة بالصور الملونة لكل مدرسة على حدة، حتى يتسنى الوقوف على مدى ما أسهمت به فى المدرسة التيمورية.

ولقد أدى إنقسام الأمراء الإيلخانيين الكبار بعد موت أبى سعيد بهادرخان آخر إيلخان قوى فى أسرته سنة (٧٣٦هـ./ ١٣٣٦م.)(٢) أن تجزأت البلاد إلى دويلات مستقلة كان من بينها: أسرة «آل مظفر» أو «بنو المظفر» التى أسست

---

(1) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 163.

(٢) محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص٥٠٧.

دولة مستقلة كان لها استقلال وشوكة فى اقليم فارس وعراق العجم (٣). وأسرة «آل جلاير» أو «الجلائريون» التى أسست دولة مستقلة حكمت فى بغداد وعراق العرب (٤). ومما لاشك فيه أنه من الآثار الإيجابية لهذه الدويلات المستقلة تأثيرهم المباشر على الأدب فى إيران وتربيتهم لأهل العلم والأدب الأمر الذى كان له بدوره الأثر المباشر فى ازدهار فن التصوير وتزويق المخطوطات بالصور الملونة التى تحمل الأساليب الفنية السائدة فى عهد المظفريين وعهد الجلائريين كما سيتضح فى هذا الفصل.

المظفريون:

تعود هذه الأسرة المظفرية إلى أسرة عربية دخلت إيران مع الفتح الإسلامى ولكنها بعد أن استقرت فى خراسان نزحت إلى حيث يزد وقت استيلاء جنكيزخان على خراسان تحت كبيرهم «غياث الدين حاجى» وكان له ثلاثة أولاد الذين إلتحقوا بخدمة أتابك يزد (٥). إلا أن نجم بنى المظفر بدأ فى الظهور على يد الأمير شرف الدين المظفر بن منصور بن غياث الدين حاجى الخراسانى الذى دخل فى خدمة الإيلخانات أيضاً وترقى حتى وصل رتبة «أمير ألف» «أميرى هزار» ولكنه توفى سنة (٧١٣هـ./ ١٣١٤م.) (٦) وخلفه ابنه «مبارز الدين محمد» واستطاع فى وقت قصير أن يصبح حاكماً مستقلاً على مدينة يزد فى سنة (٧١٨هـ./ ١٣١٨م.) (٧) وكذلك انتهز الفرصة فى سنة (٧٤١هـ./ ١٣٤٠م.) واستولى على كرمان، كما نجح فى القضاء على أسرة شاه إنجو فى الإستيلاء على مدينة شيراز واتخذها عاصمة ملكة فى سنة (٧٥٤هـ./ ١٣٥٣م.) (٨). ولكن بقتله الأمير «أبو اسحق بن محمد شاه، إنجو» بعد هزيمته فى مدينة اصفهان فى سنة (٧٥٨هـ./ ١٣٥٧م.) أصبحت مملكة المظفرين

---

(3) Bosworth E. C., Op. Cit., P. 161.

(٤) محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص٥٠٧.

(٥) حربى أمين سليمان: المؤرخ الكبير غياث الدين خواندمير كما يبدو فى كتابه دستور الوزراء. ص ٣٢١.

(6) Bosworth C. E., Op. Cit., P. 161.

(7) Rettelbach G., Muzaffariden. P. 198.

(٨) محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص ٥٣٠ — ٥٣١.

تشتمل على فارس وكرمان واصفهان وعراق العجم (٩). وخلف «جلال الدين أبو الفوارس شاه شجاع» أبيه بعد أن أمر به فسجن وذلك فى سنة (٧٥٩هـ./ ١٣٥٨م.) (١٠) وامتازت فترة حكم شاه شجاع بأنها امتدت من سنة (٧٥٩هـ./ ١٣٥٨م.) حتى سنة (٧٨٦هـ./ ١٣٥٨ـ ١٣٨٤م.) (١١) مما أتاح لها بعض الاستقرار المؤقت الذى عكر صفوه العديد من الصراعات حول السلطة بين أفراد الأسرة المظفرية وعلى الجانب الآخر ظهور الغازى الكبير تيمورلنك الذى عسكر بجيوشه من سنة (٧٨٣هـ./ ١٣٨١م.) وحتى سنة (٨٠٧هـ./ ١٤٠٤م.) (١١) فلم يسع شاه شجاع إلا مهادنته ومصاهرته فزف ابنته إلى الأمير «پير محمد» حفيد الغازى الكبير تيمورلنك (١١٣). وحينما حضرت الوفاة «سلطان جلال الدين أبو الفوارس شاه شجاع» أحضر أولاده وأقاربه وقسّم عليهم مملكته فكان من نصيب ابنه لصلبه «زين العابدين على» مدينة شيراز كرسى الملك ومقصد الوافدين (١٤). وكان من نصيب أخيه عماد مدينة كرمان وأبقى ابن أخيه «شاه يحيى» على اصفهان (١٥). وهكذا نرى أن شاه شجاع قد زرع بذور الشقاق والصراعات بنفسه بين أفراد أسرته المظفرية بتقسيمه مملكة المظفريين إلى إقطاعات فنجد أن الصراع دب بنيهم حال وفاته (١٦) وكان من نتيجة ذلك استيلاء تيمورلنك على اصفهان فى شوال من سنة (٧٨٩هـ.) وهرب زين العابدين على ابن شاه شجاع إلى بغداد وفى سنة (٧٩٠هـ./ ١٣٨٩م.) استولى شاه منصور ابن شاه مظفر بن مبارز الدين محمد وجلس على كرسى العرش فى عاصمة الملك شيراز (١٧) واستمر حتى قتل على يد تيمورلنك بالقرب من مدينة شيراز فى سنة

---

(9) Zettersteen K . V., Muzaffariden. PP. 862 - 863.

(10) Rettelbach G., Op. Cit., P. 198.

(11) Lane - Poole S., The Mohammadan Dynasties. P. 250.

(12) Savory R . M., The Struggle for Supremacy in Persia after the Death of Timur. P. 35.

(١٣) أنظر ص ٢٦٦ من هذا الكتاب.

(١٤) ابن عربشاه: عجائب المقدور فى نوائب تيمور تحقيق على محمد عمر. ص ٢٩ـ ٣٢.

(١٥) المرجع نفسه. ص ٣٢.

(١٦) للمزيد من التفاصيل. انظر: محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص ٥٣٩ـ ٥٤٣.

(١٧) المرجع نفسه. ص ٥٤١.

(٧٩٦هـ./ ١٣٩٤م.) لينتهى حكم الأسرة المظفرية على يد تيمورلنك ويترك ابنه «عمر شيخ» على فارس فى مدينة شيراز عاصمة اقليم فارس[١٨].

والحق أن عصر المظفريين رغم قصر مدته إلا أنه ترك لنا آثاراً أدبية وفنية إذ ينسب إلى السلطان مبارز الدين محمد وابنه السلطان شاه شجاع رعاية الشاعر الإيرانى الكبير خواجه حافظ الشيرازى[١٩]. وكذلك رعاية الأستاذ معين الدين اليزدى الذى قام بتأليف كتاباً يحكى تاريخ بنى المظفر تحت عنوان «مواهبى إلهى أو تاريخ معينى مظفرى»[٢٠]. ومن حيث الآثار الإسلامية فلقد ساهم بنو المظفر فى العمارة الإسلامية فى إيران ليس فقط فى عاصمة ملكهم شيراز وإنما فى المدن التى خضعت تحت سيادتهم مثل يزد وكرمان وإصفهان[٢١]. كما ساهموا فى فن التصوير الإسلامى فى إيران بتزويق المخطوطات بالصور الملونة من الكتب الأدبية المتنوعة منها على سبيل المثال «كتاب خمسة نظامى» و«كتاب الشاهنامه لأبى القاسم الفردوسى»، وغيرها. ولقد وصلتنا بعض المخطوطات المزوقة بالصور رسمت بحسب الأساليب الفنية للمدرسة المظفرية وكذلك بعض صور تزين بعض الأوراق التى نزعت من مخطوطات متنوعة ومحفوظة حالياً فى المكتبات والمتاحف العالمية.

المميزات الفنية العامة:

كان لاستقلال اقليم فارس السياسى تحت قيادة المظفريين عن الدولة الإيلخانية المغولية أثره الواضح فى مدرسة التصوير المظفرية التى امتازت بخصائص فنية جعلتها تختلف إلى حدما عن المدرسة المغولية ولكنها بلا شك اعتمدت على بعض الأساليب الفنية من هذه المدرسة السابقة عليها. ومن هذه الخصائص التى تميز صور هذه المدرسة المظفرية ما يلى:

□ من حيث الصورة وطريقة توزيع الرسوم فيها يلاحظ أن المؤخرة التى تمثل السماء إنحسرت وأصبحت ذات أهمية ثانوية وفى بعض الصور تختفى تماماً وذلك

(١٨) المرجع نفسه. ص ٥٤٢ــ٥٤٣.

(19) Krüger E., Hafiz. P. 10.

(20) Storey C . A., Persian Literature History. Part I. P. 277.

(21) Roemer H . R., The Inju Family and the Muzaffarids. P. 16.

نتيجة لإتساع مقدمة الصورة على حساب المؤخرة وفى بعض الأحيان تتسع حتى تغطى الصورة تقريباً (٢٢). ومن حيث توزيع الرسوم فى الصورة وزعت مرتبة منسقة دون مراعاة لقواعد المنظور ولكن بأسلوب «عين الطائر» (٢٣) الذى يكشف جميع رسوم الصورة من أعلى (٢٤). ومن ثم فقدت الصورة التعبير عن مظاهر العمق فأصبحت مسطحة تبدو رسومها بلا وزن أو ثقل أى لا يوجد تعبير عن ثبات هذه الرسوم على أرضية الصورة رغم ما تحتله من مساحة فى الصورة.

□ من حيث الرسوم الآدمية يلاحظ أن صور المدرسة المظفرية تهتم بالشخص الرئيسى فى الصورة الذى يرسم فى مركز الصورة غالباً جالساً على مقعد أو كرسى العرش بحجم كبير ليست فيه مراعاة للنسب التشريحية للجسم الإنسانى. وتحيط به رسوم الأشخاص الثانوية. ووجوه الأشخاص رسمت بشكل بيضاوى محور والعيون رسمت ركنية منحرفة بعض الشيء ويلاحظ أن الرأس ترتكزعلى رقبة طويلة. ويبدو الرجل بشارب طويل فى حين بأسفل الشفة السفلى من الفم ترسم خصلة شعر تتصل باللحية المشذبة على الذقن التى تصل الأذن بالأخرى (٢٥). وبوجه عام يلاحظ الصغر والرشاقة فى أجسام الرسوم الآدمية فى صور المدرسة المظفرية وإن كان يسودها طابع الجمود إذ لم يوفق المصور فى التعبير عن الانفعالات والأحاسيس المختلفة (٢٦).

□ من حيث رسوم الحيوانات يلاحظ فيها أنها رسمت بأسلوب قريب من الواقع والطبيعة وبخاصة فى رسوم الخيل التى جاءت فى معظم صور المدرسة

---

(٢٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٦٣.

(٢٣) يطلق عليه المصطلح «Bird's Eye View» بحيث تبدو الرسوم فى الصورة (أو اللوحة) وكأنها مرئية من طائرة من أعلا: انظر:
عبد الغنى النبوى الشال: مصطلحات فى الفن والتربية الفنية. ص ٣١.

(٢٤) يتضح هذا الأسلوب فى التصوير الإسلامى فى إيران خلال العصور الإسلامية عامة مما يفقد الصورة التعبير عن العمق فتصبح مسطحة.

(25) Titley N . M., Op. Cit., P. 41.

(٢٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٦٣.

المظفرية. ويشاهد فى بعض صورها رسم التنين وغيره من الكائنات الخرافية التى رسمت بأسلوب زخرفى محور وإن كان لا يخلو من تعبير عن الحركة التى تكسر حدة الجمود فى الصورة.

□ من حيث الملابس والأزياء تنوعت إلى حد كبير الثياب فى صور المدرسة المظفرية كما كانت فى المدرسة المغولية ولكن يلاحظ حرص المصور على استخدام العمامة البيضاوية الشكل ذات الذؤابة كغطاء رأس لرسوم الرجال وبخاصة للشخص الرئيسى فى الصورة وربما كان من وراء ذلك أن أسرة المظفريين عربية الأصل فأراد المصور تأكيده. ولكن يشاهد فى الصورة المظفرية ثياباً وزياً حربياً يتكون من الزرد والخوذة الناقوسية الشكل تنتهى بطرف من أسفل خلف الرأس ليحمى الرقبة.

□ من حيث الخلفيات التى ترسم فى الصور المظفرية نجد أنها خلفيات معمارية قوامها رسوم عمائر متنوعة قد تكون عمائر مدنية لقصور ومنازل أو قد تكون عمائر حربية تمثل قلاعاً وحصوناً رسمت بأسلوب اصطلاحى بسيط روعى فيه التعبير عن المدخل الرئيسى والنوافذ وقد تزينه شرافات بأعلى الأسوار أو كتابات بأعلى المداخل والأسوار قوامها عبارات تؤكد أن الملك لله. وأما الخلفيات النباتية فنجد فى أغلب الأحوال أن الصورة تميل إلى الطابع الزخرفى بحيث أصبحت أرضية الصورة ترصعها حزم من الحشائش والزهور المحورة بطريقة منتظمة (٢٧) توحى بالرومانسية والجمال فى رسم المناظر الطبيعية والتى أحياناً تشتمل على تلال من الصخور المرتفعة الدائرية الشكل رسمت كخلفية للصورة (٢٨). وفى بعض الصور يلاحظ تقسيم الأرضية إلى مستويات عن طريق خطوط متعرجة تمتد بانحراف بين جانبى الصورة (٢٩) وهذا الأسلوب يعتبر من مبتكرات مدرسة شيراز فى عصر بنى المظفر وكان له شديد الأثر فى المدرسة

---

(٢٧) حسن الباشا: المرجع السابق ص٢٦٣.

(28) Titley N. M., Op. Cit., P. 41.

(29) Gray, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XXX. B.

التيمورية بعامة (٣٠) وكذلك رسم الصخور بأسلوب محور اسفنجى الشكل وفى بعض الأحيان تشكيل بعضها على هيئة الحيوان (٣١).

□ من حيث الموضوعات يلاحظ أن صور هذه المدرسة بعدت عن طابع الحزن والكآبة كما كان فى المدرسة المغولية ومن ثم جاءت موضوعاتها إلى حد ما بعيدة عن الأحداث التى تعبر عن الكآبة وإنما سادتها البهجة وذلك عن طريق اختيار الألوان الزاهية البراقة مثل اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبنفسجى والذهبى والأزرق وغيرها.

أهم المخطوطات المزوقة بالصور:

مما يذكر أن السلطان مبارز الدين المظفرى حينما استولى على مدينة تبريز لعدة شهور فى سنة (٧٥٨هـ./ ١٣٥٩م.) ربما أخذ بعض المخطوطات المزوقة بالصور وكذلك بعض الفنانين عند عودته إلى عاصمة ملكه شيراز. ولقد كان هو وابنه من بعده السلطان شاه شجاع من أشد المعجبين بالمخطوطات المزوقة بالصور الملونة (٣٢). هذا علاوة على ما سبق ذكره من عناية المظفريين بالعلماء والأدباء والفنانين من أمثال معين الدين اليزدى والشاعر حافظ (٣٣). مما أدى إلى ازدهار فن تزويق المخطوطات بالصور الملونة بحسب المدرسة المظفرية ولقد وصلتنا بعض المخطوطات نذكرها. بحسب الأساليب الفنية وما تحمله من تاريخ إنجازها.

ولعل من أقدم المخطوطات التى تنسب إلى المدرسة المظفرية مخطوط من كتاب «خمسة نظامى» محفوظ فى المكتبة المركزية بجامعة طهران (تحت رقم ٥١٧٩) (٣٤). ولقد تم نسخه فى سنة (٧١٨هـ./ ١٣١٨م.) (٣٥) تحمل صوره خصائص ومميزات المدرسة المظفرية فى بداية العصر المظفرى ومن ثم جاءت صورها بسيطة وجامدة تفتقد إلى الحركة والدقة فى الرسوم إذا ماقورنت بصور مخطوط

---

(٣٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣١٩.

(٣١) المرجع نفسه. ص ٣١٩.

(32) Tithey N . M., Op. Cit., P. 39.

(٣٣) انظر ص ١٩٦ من هذا الكتاب.

(34) Titley N . M., Op. Cit., P. 42. Figs. 18, 61.

(35) Ibid. P. 42.

شاهنامة الفردوسى (٧٧٢هـ./ ١٣٧١م.) وصور مخطوط شاهنامة الفردوسى (٧٩٦هـ./ ١٣٩٤م.). ومثال ذلك صورة من هذا المخطوط تمثل نوفل يزور المجنون فى الصحراء[٣٦]. إذ يحيط بها إطار مستطيل الشكل ويشاهد فى الصورة نوفل عبارة عن شخص يمتطى صهوة الجواد وهو يشير إلى حيث المجنون يقف بين التلال الصخرية التى على أشكال اسفنجية مقوّسة. وهو عارى الجسم لا يستره إلا الإزار وهو ينظر تجاه نوفل دون اكتراث. ويلاحظ أن مقدمة الصورة اتسعت على حساب المؤخرة التى تمثل السماء التى تظهر بأعلى الصورة خلف تلك الصخور المقوّسة. والرسوم الآدمية قصيرة الحجم تتضاءل بالنسبة للعناصر الفنية الأخرى فى الصورة والتى تمثل البيئة فيها. وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى فى ورقة منزوعة ربما من مخطوط آخر من «خمسة نظامى» تمثل المجنون فى الصحراء ووالده يزوره[٣٧] والتى يشاهد فيها والد المجنون يقف فى عطف وحنو نحو ابنه ويشير بيده اليمنى وقد لبس من الثياب المزركشة وتلك العمامة المظفرية ووجهة البيضاوى. وأمامه يجلس فى جمود ابنه المجنون وهو لا يضع على جسمه سوى الإزار وخلفه شجرة رقيقة الساق تنتهى بقمة دائرية غزيرة الأوراق تحط عليها بعض الطيور الصغيرة تعبيراً عن الحياة فى الصورة. وأما عن أرضية الصورة فلقد رسمت عبارة عن نباتات وزهور مرتبة ومنسقة على الأرضية التى تمتد حتى خط الأفق وتمثله تلك الصخور المقوّسة لتحدد مؤخرة الصورة التى تمثل السماء فى الصورة مما يرجح أن هذه الصورة تحمل أساليب متطورة من المدرسة المظفرية ومن ثم يمكن إرجاعها إلى حوالى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.).

وتمثل صورة ثانية من مخطوط خمسة نظامى التى نحن بصددها الاسكندر الأكبر فى منظر داخلى مع اتباعه[٣٨]. وعلاوة على الرسوم الآدمية الصغيرة الحجم والتى لا تعدو عن أربعة أشخاص تحتل مساحة الصورة تقريباً خلفية معمارية بسيطة رسمت بأسلوب اصطلاحى عبارة عن قصر الاسكندر الأكبر يتكون من ثلاثة أجزاء أكبرها أوسطها وفيها رسم الأسكندر جالساً بينما يركع أمامه أحد

---

(36) Titley N . M., Op. Cit., Fig. 18.
(37) Robinson B . W., Islamic Painting and the Arts Of the Book. Pl. 15. III. 13.
(38) Titley N . M., Op. Cit., Fig. 61.

أتباعه. وهذه البساطة وعدم الدقة فى الرسوم أدت إلى نسبة صور هذه المخطوطة إلى مركز من المراكز المحلية بأقليم فارس تحت رعاية المظفريين ربما كان مدينة يزد وهى تتشابه إلى حد كبير مع صور مخطوط من كتاب خمسة أمير خسرو يرجح نسبتها إلى التصوير المغولى الهندى فى حوالى منتصف القرن (٩هـ./ ١٥م.) (٣٩).

وتنسب إلى المدرسة المظفرية فى شيراز العاصمة نسخة مخطوطة من كتاب الشاهنامه للفردوسى نسخت فى شيراز على يد «مسعود بن منصور بن أحمد» فى سنة (٧٧٢هـ./ ١٣٧١م.) (٤٠). وهى محفوظة فى طوبقا بوسراى باستانبول (تحت رقم ١٥١١ حزين) (٤١). وتشتمل على حوالى (١٢ صورة) من أحجام مختلفة تعتبر من أقدم الصور المؤرخة التى أنجزت فى شيراز تحت رعاية المظفريين. ومن أمثلة صورها صورة تمثل بهرام گور يقتل التنين (لوحة رقم ٧٣) (٤٢) يشاهد بهرام يمتطى صهوة جواده يصوب سهمه نحو التنين الذى رسم بأسلوب زخرفى وقد رشقه بهرام بسهم نافذ فى عينه. وأول ما يلفت الانتباه فى الصورة الأسلوب الزخرفى والتسطيح والميل إلى الألوان الزاهية مثل الأزرق والأحمر والأرجوانى والأخضر. وتذكر السيدة «تيتلى ن.م.» بأن رسم هذا التنين مستمد بصورة مباشرة من رسم التنين الصينى على خزف «يوان» «Yuan» الصينى (٤٣). من حيث انثناءات جسم التنين وألسنة اللهب وحركة الرأس بفمه المفتوح. وتتمثل فى الصورة الأساليب الفنية للمدرسة المظفرية بوضوح فلقد اتسعت مقدمة الصورة لتصبح مسرح الأحداث وتنحسر مؤخرة الصورة خلف التلال المقوسة التى تشكل خط الأفق «Skyline» لترسم السماء باللون الأزرق. وأما عن بهرام كور فهو فارس يلبس تلك العمامة البيضاء المظفرية ويرتدى قميصاً باللون الأرجوانى وسروالاً باللون الأزرق. ورسم الفرس فى حركة انطلاقه وهو يقدم على التنين بلا خوف. وتزين أرضية الصورة نفس رسوم النباتات والزهور المنسقة فى ترتيب وانتظام.

---

(39) Ibid P. 168. Figs. 60, 61.
(40) Aga- Oglu M., Op. Cit., P. 191.
(41) Titley N . M., Op. Cit., P. 41.
(42) Gray B., Op. Cit., PP. 63 - 64. Pl. P. 63.
(43) Titley N . M., Op. Cit., Fig. 17.

ويشاهد فى صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه (٤٤) نفس الخصائص الفنية السابق ملاحظتها فى صورة بهرام گور يقتل التنين من نفس المخطوط من حيث قلة عدد الأشخاص المرسومين فى الصورة إذ يقتصر على رسم شخصين يمثلان رستم وقد ركع على قدميه ويمسك بخنجر ليغمده فى نحر ابنه دون أن يعرفه فى حين رقد ابنه سهراب طريحاً على ظهره دون حراك. ثم رسم المصور حصانين مسرجين يقفان فى هدوء (٤٥). وأرضية الصورة تشتمل على النباتات والزهور المرسومة بانتظام وترتيب فى حين انحسرت مؤخرة الصورة (السماء) خلف خط الأفق الذى يحدد قمم التلال المقوّسة بأعلى الصورة. كما يلاحظ رسم بعض الأشجار الرشيقة يمكن تمييز شجرة سرو بأسفل الصورة إلى اليمين.

وتحتفظ دار الكتب المصرية بنسخة مخطوطة من كتاب الشاهنامة لأبى القاسم الفردوسى تحت رقم (٧٣ تاريخ فارسى) (٤٦) تغلفها جلده لاتنتمى إلى زمن المخطوطة وإنما حديثة على تاريخ نسخها (٤٧).

وتشتمل هذه المخطوطة على (٣٢١) ورقة مقاستها حوالى (٣٥,٥×٢٣سم) طبقاً لما ورد بفهرس المخطوطات الفارسية (٤٨) وكذا بالفهرس الوصفى (٤٩). وهذه المخطوطة تحتوى على حوالى سبع وستين صورة بالألوان (٥٠) تزين ما ورد بمتنها من أحداث ومعارك حربية وقصص البطولة والمبارزات وتشرح مواقف متنوعة تاريخية واجتماعية.. ولكنها تختلف قيمتها الفنية إذ يلاحظ أن مجموعة منها قد تعرضت

---

(44) Aga- Oglu M., Op. Cit., Fig. 6.

(٤٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٦٤-٢٦٥ (شكل ٥٠).

(46) Stchoukine (I.), Les Manuscrits Illustres Musulmans de la Bibliotheque du Caire. Gazette des Beaux Arts. 1935. No. III P. 141.

(٤٧) ونصر الله الطرازى: فهرس المخطوطات الفارسية بدار الكتب المصرية ــ القسم الأول (أ.ش.) القاهرة (١٩٦٦م.) ص ٣٠٩.

(٤٨) نصر الله الطرازى: فهرس المخطوطات الفارسية ص ٣٠٩.

(٤٩) نصر الله الطرازى: الفهرس الوصفى ص ٦.

(٥٠) حسن الباشا: التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ص٣١٦، وفهرس المخطوطات الفارسية ــ القسم الأول ــ ص ٣٠٩، ونصر الله الطرازى: المرجع السابق. رقم (٢) ص٦.

للتشويه أو اعادة الرسم والتلوين بأسلوب حديث عن زمن نسخ المخطوطة [٥١] وبخاصة تلك الصور التى تقع بالصفحات التالية :

« ١٦ وجه ، ٢٨ ظهر، ٣٢ ظهر، ٣٤ ظهر، ١١٠ ظهر» ثم بعد ذلك فى صفحات تالية متفرقة فى حين أنه توجد مجموعة أخرى من صورها ما تزال حتى الآن فى حالة جيدة وتحمل رسومها خصائص الأسلوب الفنى للعصر الذى نسخت فيه هذه المخطوطة ومن أمثلتها الصور التى تقع بالصفحات التالية :

« ٢٦ ظهر، ٣٥ وجه ، ٣٦ وجه ، ٥٧ ظهر، ٧٣ وجه ، ١٣٦ ظهر، ١٣٧ وجه ، ٢٨٥ ظهر» . ثم بعد ذلك فى صفحات تالية متفرقة .

وتقع خاتمة هذه المخطوطة بالورقة (٣٢١ وجه) فى الثلث الأخير منها وتتكون من حلية زخرفية قوامها شكل مستطيل يحصر بداخله دائرة مفصصه على هيئة وردة كبيرة من ستة عشر فصاً والمساحة المحصورة داخل المستطيل وخارج هذه الوردة المفصصة مزينة بزخارف نباتية دقيقة من فروع متماوجة . وبداخل الوردة كتب نصاً بالمداد الأسود يفيد أن المخوطة نسخت على يد « لطف الله بن يحيى بن محمد فى شهور سنة ست وتسعين وسبعمائة فى دار الملك شيراز حماها الله تعالى » . أى فى السنة التى دخلت فيها جيوش الغازى الكبير تيمورلنك مدينة شيراز (٧٩٦هـ./ ١٣٩٣ ــ ١٣٩٤م .) وكان فى ذلك الوقت يجلس على كرسى العرش بشيراز شاه منصور بن مظفر بن مبارز الدين محمد المظفرى .

ومن صور هذا المخطوط البالغ عددها (٦٧) صورة ملونة صورة تمثل الفردوسى وشعراء البلاط الغزنوى [٥٢] بالورقة (٣ وجه) . وهى الصورة الأولى فى هذه

---

(٥١) زكى حسن : المرجع السابق ص ١٨١ .

(٥٢) وردت هذه القصة فى متون العديد من مقدمات المخطوطات المنسوخة من شاهنامة الفردوسى منها على سبيل المثال مقدمة هذه المخطوطة التى بين أيدينا ، وكذلك مخطوطة أخرى محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم (٥٩ تاريخ فارسى) بالورقة (٥ وجه) ومزينة بصورة ملونة تشرح هذا الموضوع ــ سيأتى شرحها فى (ص ٢٦٩) وما بعدها من هذا الكتاب ــ ولكن على الرغم من اختلاف الآراء ووجهات النظر حول صحة هذه القصة فما تزال العلاقة بين الشاعر «أبو القاسم الفردوسى» والسلطان «محمود الغزنوى» يشوبها الغموض كما أن معظم الأخبار الواردة بخصوص ذلك ما هى إلا خرافات ملفقة .

المخطوطة وتعتبر واحدة من مجموعة الصور التى تعانى من بعض ما أصابها من الطمس وإعادة التلوين وترك معظمها بدون رسم أو تلوين والقصد من دراستها هو اظهار مدى مالاقته بعض صور هذه المخطوطة من تشويه .

ويحتل مركز الصورة رسوم لأربعة أشخاص منهم مجموعة تتكون من ثلاثة أشخاص يجلسون مع بعضهم البعض ضد شخص واحد يجلس بمفرده إلى اليسار يمثل الشاعر الكبير الفردوسى . وأحد هؤلاء يجلس فى منتصف الصورة تقريباً ويمثل الشاعر «عنصرى» حيث يجلس متكئاً على ساعديه جلسة القرفصاء ثم ينظر إلى أسفل من ركنى عينيه تجاه الفردوسى . ويبدو بوجهه المستدير تقريباً بلحيته السوداء وشاربه الذى يكاد يتصل بلحيته وقد امتدت يده اليمنى مفتوحة الكفة بكاملها توحى بالحديث يوجهه إلى الفردوسى فى حين تنثنى يده اليسرى لتستقر فى وسطه تقريباً . ويرتدى العنصرى رداء أزرق اللون بأكمام طويلة وبأسفله يرتدى قميصاً رسم باللون الأرجوانى الباهت ويلبس فوق رأسه عمامه بيضاء بيضاوية الشكل ذات طيات متعددة فوق طاقية صغيرة تظهر بأعلى العمامة .

ويجلس الشخص الثانى بجوار «عنصرى» عن يساره ويمثل الشاعر «فرخى» ويظهر أنه يجلس فى وضع الركوع على ركبتيه ولكنه طمس الكثير من رسوم جسمه ولم يعاد رسمه فى حين يمكن مشاهدة وجهه المستدير وتلك العمامة البيضاوية الشكل بطياتها المتعددة ولونها الأزرق فوق طاقية صغيرة باللون الأرجوانى الباهت تظهر قمتها بأعلى العمامة .

= ومما يجب ذكره هنا مانقله «Bosworth» عن «Arberry» باعتقاده أن الفردوسى لم يتحين الفرصة المناسبة فى تقديم كتابه أو مايسميه ملحمته الكبيرة فى مديح إيران الزراد شتيه إلى السلطان محمود المتعصب عقائدياً ــ يقصد بذلك أنه كان سنى المذهب فى حين يجزم بأن الفردوسى كان شيعى المذهب ــ ومن ثم ماكان من السلطان إلا أن يحط من قدر الفردوسى ويأمر له بمكافأة هزيلة .

Bosworth (C . E.), The Development of Persian Culture Under the Early Ghaznavids. «Iran, Journal of the Britisch Institute of Persian Studies», Vol. VI. London, 1968. P. 40 note 39.

ويجلس بجوار «فرخى» عن يساره الشاعر الثالث من شعراء البلاط الغزنوى وهو «عسجدى» والذى تعرض رسمه ــ للأسف ــ للتشويه والازالة حتى لا يظهر من رسمه سوى خطوط فقط تمثل عمامته البيضاوية الشكل ووجهه المستدير دون تفاصيل أخرى .

وأما عن الفردوسى فهو يجلس منفرداً إلى اليسار مقابل هؤلاء الشعراء وهو يرفع رأسه عالياً لينظر إليهم وهو ينصت لما يقولونه جالساً فى وضع الركوع وقد استقرت كلتا يديه فوق ركبتيه ولكن مما يؤسف له أن رسم الفردوسى أيضاً قد تعرض للإزالة والتشويه ولم يترك منه سوى خطوط حمراء .

وتحتوى الصورة على خلفية نباتية تتكون من مجموعة الشجيرات تقف على أغصانها بعض الطيور ويغلب على الظن أن وجود العديد من رسوم الأشجار والزهور لتوحى بمنظر الحديقة ولكن كما سبق ذكره تعرضت بعض رسومها للتشويه والإزالة وكذلك توجد بعض رسوم شجيرات صغيرة الحجم خلف الفردوسى إلى اليسار قوام الواحدة منها رسم جذع باللون الأزرق الباهت ينثنى بعض الشىء فى أعلاه حيث يتصل بقمة كمثرية الشكل رسمت باللون الأخضر ذات تفاصيل للأوراق باللون الأسود . كما لم ينس الفنان أن يزود صورته بجدول صغير للمياه بأسفل الصورة بالقرب من اطارها الخارجى رسم المياه فيه باللون الأزرق ولكن مما يؤسف تعرضت للطمس والتشويه بأسلوب ردىء . وتأكيداً من الفنان المصور الإيحاء بجو الإلهام الشعرى رسم بعض القنينات وأكواب الشراب أمام شعراء البلاط لتكون فى متناول أيديهم .

وتتشابه الصورة من هذه المخطوطة مع صور مخطوطة أخرى من كتاب الشاهنامه محفوظة بمتحف طوبقابوسراى باستانبول تحت رقم (حزين ١٥١١)(٥٣) نسخها مسعود بن منصور بن أحمد المتطيب فى شوال (٧٧٢هـ./ ابريل ١٣٧١م.)(٥٤)

---

(٥٣) حسن الباشا : التصوير الإسلامى ص٢٦٣ أشكال (٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣).

Cagman (F.) & Tanindi (Z.), Islamic Miniature Painting.

Topkapi Saray Museum, Istanbul, 1979. P. 19. No. 23. Fig. 5.

(54) Aga- Oglu (M.), Preliminary Notes On Some Persian Illust-rated Mss. in The Topkapu Sarayi Müzesi- Part I (Ars Islamica, Vol. I. Part 2, 1934. PP. 191-192., Figs 4-7.

حيث تميزت رسوم الصور بطابع التحوير والميل إلى الأسلوب الزخرفى وبخاصة فى رسوم الخلفيات النباتية للصور. كما استطاع المصور أن يحقق بعض التناسب بين الرسوم الآدمية فى صور البيئة المحيطة بها.

وبوجه عام فإن المخطوطات المزوقة بالصور والتى أنجزت تحت رعاية سلاطين بنى المظفر فى شيراز تمتاز بصغر حجمها مما أدى إلى أن المساحات المتروكة للصور أصبحت مساحات صغيرة وكذلك الكتابات أصبحت دقيقة (٥٥). وصورة تمثل البطل رستم يقتل التنين (٥٦) بالورقة (٣٩ ظهر) (لوحة رقم ٧٤): وهى الصورة الثانية عشرة بالمخطوطة وقد تعرضت للإزالة والتشويه ولكنها تحتفظ ببعض رسوم ملونة رسمت بأسلوب ينتمى إلى زمن المخطوطة تحت رعاية البلاط المظفرى فى شيراز وتحتل مساحة مستطيلة الشكل (١٣,٨ × ١٣سم) وبالرغم من ذلك لم يتقيد المصور باطار الصورة إذ يرى رسم رستم وقد تعدى معظم جسمه الإطار الأيمن فى الصورة وكذلك رسم يمثل أحد التلال الصغيرة ينطلق منها شجيرات صغيرة الجذوع رسمت بخطوط دقيقة باللون البنى وتنتهى فى أعلى بقمم بيضاوية مدببة النهايات رسمت باللون الأخضر.

رسم المصور صورته مطابقة تماماً لما جاء بالمتن عن الموضوع إذ تشتمل الصورة على منظر فى الخلاء حيث تمتلىء مساحة الصورة بخلفية نباتية تنتهى بأعلاها برسم الأفق وهو عبارة عن السماء باللون الأزرق الداكن. وللأسف هذه الخلفية طمست كلها بأسلوب ردىء ويمكن مشاهدة رسم البطل رستم إلى اليمين حيث يتعدى جسمه الإطار وكذلك امتداد الخلفية النباتية وباحداها تنطلق بعض

---

(55) Cagman (F.) & Tanindi (Z.), Op. Cit., P. L 9.

(٥٦) رستم هو بطل أبطال الإيرانيين القدامى وكذلك بطل أبطال الشاهنامة وكان يلقب «تهمن» ومعناه القوى الجسم الشجاع. وهو ابن زال بن سام حاكم سيستان وزابلستان إلى بحر السند. ظهر كبطل محارب يحمى حمى ايران فى عهد الملك كيقباد أول الملوك الكيانية وينتمى إلى أسرة سام التى أنجبت أعظم الأبطال والتى عرفت منذ عهد أفريدون خامس الملوك البيشدادية وبقى لأبطالها الثلاثة «سام وزال ورستم» المكانة الأولى بين أبطال ايران.

لمزيد من التفاصيل انظر:

عبد الوهاب عزام: المدخل ص٧٦، وأمين عبدالمجيد بدوى: المرجع السابق ص٢٦ — ٣٣، ١١٦.

الشجيرات ولقد وقف رستم مترجلاً وقد أمسك سيفه بيده اليمنى وقد طعن به التنين فى حلقه كما ورد بالمتن. فى حين رسم الفرس رخش وهو فى حركة عدو طائر فقد أطلق أقدامه الأمامية والخلفية للريح مما يوحى أنه قد أنقض من فوره على التنين وعضه بقوة. ولكن المصور نسى أن فى ذلك الوقت كان الفرس رخش يسرح فى مرعاه أى أنه لم يكن مسرجاً بذلك السرج الجميل المكون من قطعتين باللون الأخضر واللون الأزرق.

ومما يلفت الانتباه فى هذه الصورة رسم التنين والمرسوم فه على هيئة فم ثعبان وجسمه فى جسم الثعبان الضخم بأنثناءاته القوية التى توحى بالطاقة والحيوية وأرجله بهيئة أرجل الأسد القوية الدقيقة التفاصيل وقد رسم باللون الأزرق، والتفاصيل بالذهبى فى الجسد فى حين رسم شعره على هيئة الزغب بلون أرجوانى باهت وأما الخطوط الخارجية وتفاصيل الوجه وأصابع الأقدام فباللون الأسود ولكن اللسان الطويل الدقيق فباللون الأحمر. ويتطابق رسم هذا التنين تماماً مع رسم التنين فى صورة تمثل بهرام گور يقتل التنين من مخطوطة الشاهنامة المؤرخة بسنة (٧٧٢هـ./ ١٣٧١م.). والمحفوظة بمتحف طوبقا بوسراى باستانبول (٥٧) وذلك من حيث أسلوب الرسم وكذلك استخدام اللون الأزرق فى رسم الجسد والذهبى فى اظهار تفاصيل جلده ورسم شعرّه باللون الارجوانى والعين واللسان باللون الأحمر وطريقة رسم حركة أرجل التنين والتعبير عن قوة عضلاته وبوجه عام يمكن ملاحظة أن الفنان قد أصاب الكثير من التوفيق فى كسر حدة الجمود فى الصورة عن طريق اظهار الحركة ذات الطاقة العنيفة والقوية فى رسم الحصان وكذلك رسم التنين وإلى جانب ذلك فعلى الرغم من أن الموضوع الذى تشرحه الصورة يمثل الصراع العنيف بين رستم والتنين وانتهى الأمر بمقتل التنين وسال دمه يجرى جريان السيل فإن المصور أضفى على الصورة طابعاً زخرفياً نتج عن تنغيم الخطوط فى رسومه وسلاسة التصميم (٥٨) ومن ثم فقدت الصورة طابع الصراع على الرغم من

---

(57) Ipsiroglu (M . S.), Masterpieces from the Topkapi Museum, Paintings and Miniatures. Translated from the Turkish by Mill (A.), London 1980. Pl. 21.

(58) Agu- Oglu (M.), Op. Cit., P. 191. Fig. 5.

موضوعها الذى يتضمن روح العنف[٥٩] ومن الواضح أن رسم التنين مستعار مباشرة من رسم التنين الصينى بحركاته وعضلاته وكذلك رسم ، السنة اللهب التى تخرج من فمه[٦٠] وأن كان يمتاز هنا بالطابع الزخرفى الذى أضفاه عليه المصور وبخاصة فى طريقة تلوينه بحسب أسلوب التصوير تحت رعاية «بنو المظفر» ثم تطور بعد ذلك فى عصر التيموريين.

وصورة تمثل البطل رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه بالورقة (٥٤ ظهر) (لوحة ٧٥) :

وهى الصورة السابعة عشرة بالمخطوطة وتعرضت بعضُ رسوم هذه الصورة للتشويه وبخاصة وجوه الأشخاص ورأس أحد الفرسين المرسومين بالصورة : وتحتل هذه الصورة مساحة تكاد تكون مربعة الشكل مقاساتها حوالى (١٣,٨سم × ١٣,٥سم).

حرص المصور فى هذه الصورة على رسم تلك اللحظة التى صرع فيها البطل رستم ابنه الفتى اليافع سهراب وأوقعه أرضاً ثم هجم عليه وجلس على جسمه مستلا خنجره بيده اليمنى وقد غرسه فى صدر ابنه وامعاناً من المصور ليوحى بتغلب الأب على الابن رسم رستم وقد أمسك بيده اليسرى يد سهراب بحيث لم يمكنه من المقاومة.

ومن ثم فقد اتسعت مقدمة الصورة حتى وصلت الإطار العلوى ولا يوجد أية رسوم تدل على الأفق أو السماء ونتيجة لذلك فقدت الصورة مظهر العمق وأصبحت مسطحة لا تنقسم إلى مستويات[٦١] ورصعت المساحة المتسعة المسطحة ذات اللون الارجوانى الباهت بحزم نباتية تنتشر على سطحها باللون البنى والأزرق بترتيب زخرفى بنفس الأسلوب السابق ملاحظته فى جميع صور المخطوطة السابقة.

ويبدو رستم بخوذته الحربية الناقوسية الشكل والمرسومة بالذهبى وهو يرتدى رداء قصير الأكمام وينسدل حتى يصل إلى الركبة وهو من جلد السبع وأسفله

---

(٥٩) حسن الباشا : المرجع السابق ص٢٦٦ ــ ٢٦٧ ، وشكل (٥١).

(60) Gray (B.), UNESCO., Op. Cit., P. 121.

(٦١) حسن الباشا : المرجع السابق ص ٢٦٤.

القميص الارجوانى اللون بأكمامه الطويلة وضيقه الأساور فى حين يرتدى سهراب زياً حربياً كاملاً من خوذة باللون الذهبى تنتهى بقطعة من الحديد المفرغ كغطاء للرقبة حتى الكتفين ثم درع طويل له أكمام طويلة يلبس أسفله القميص الأزرق اللون. وفى الواقع تشغل الرسوم الآدمية على صغر حجمها جزءا من السطح بالصورة ولكن رسوم وجوهها تعرضت للتشويه فأصبحت غير واضحة التفاصيل.

وأما عن رسوم الحيوان فلقد احتلت بدورها جزءاً من المساحة المسطحة بالصورة والتى تمثل رسماً لفرسين يقفان فى هدوء وسكون فى وضع المواجهة وكلاهما رسم باللون البنى ولكن الفرس إلى اليمين رسم باللون البنى الداكن وقد تعرض الجزء العلوى من رقبته ورأسه للتشويه. فى حين أن الفرس الثانى قد رسم باللون البنى الباهت وبحجم أكبر نسبياً وجسمه ممتلىء بعض الشىء ليوحى بأنه الفرس «رخش» فرس البطل رستم.

وهكذا يمكن ملاحظة أن رسوم الصورة تفيض بالروح الزخرفية بالرغم من أن الموضوع يمثل صراعاً دامياً انتهى بالحزن والأسى لمقتل سهراب على يد أبيه. وهو الأسلوب الذى تمتاز به صور المخطوطات التى انتجت فى مدينة شيراز عاصمة المظفرين خلال القرن (٨هـ/ ١٤م.) ومثال ذلك صورة تمثل نفس الموضوع من مخطوطة الشاهنامة التى نسخت فى شيراز (٧٧٢هـ./ ١٣٧١م.)(٦٢). والتى يلاحظ فيها مدى التطابق فى رسومها ورسوم هذه الصورة من حيث أسلوب رسم الأشخاص وملابسهم ورسم الحيوان وحركاتها وكذلك الخلفية النباتية اللهم إلا القليل من التفاصيل البسيطة فيها بعض الاختلافات.

وهذا الأسلوب من حيث قلة عدد رسوم الأشخاص والحيوان يتضح فى صورة من نفس المخطوطة تمثل مقتل سيامك على يد كرازه بالورقة (١٣٥ ظهر). وكذلك نذكر صورة أخرى من نفس المخطوطة هى صورة تمثل سوذابة تراود سياوش عن نفسه بالورقة (٥٧ ظهر) (لوحة رقم ٧٦)(٦٣).

(62) Aga- Oglu (M.), Op. Cit., PP. 191-192., Fig. 6.

وحسن الباشا: المرجع السابق ص ٤/٢٦٥ (شكل ٥٠).

(٦٣) أنظـر:

Binyon Wilkinson & Gray, Op. Cit., No. 32. Pl. XIX. B.

وحسن الباشا: التصوير الإسلامى ص ٣١٨ شكل (٦٤)، الطرازى: المرجع السابق لوحة رقم (٦).

وهى الصورة الثامنة عشرة بالمخطوطة وتعتبر هذه الصورة واحدة من العديد من صور المخطوطة التى ما تزال بحالة جيدة وتحتل مساحة مستطيلة من الصفحة مقاساتها حوالى ٣١,١٩×١٣سم.

ومما تجدر الاشارة اليه أنه بالرغم مما ورد ذكره فى النص بأن القصة قد تمت فى داخل قاعة مؤثثة بجناح الحريم فى القصر الملكى، فلقد رسم المصور منظراً طبيعياً يصور جزءاً من أجزاء حديقة القصر تزينه خلفية نباتية قوامها حزم الأعشاب والنباتات الصغيرة، ورسوم الزهور والورود باللون البنى الداكن مع لمسات من الأبيض والأزرق المخفف وبأعلى الصورة رسوم ثلاث شجيرات صغيرة أوسطها أكبرها وتتكون من ثلاثة أغصان غزيرة الأوراق وأوراقها بيضاوية الشكل مسحوبة الطرفين وقد رسمت الأوراق باللون البنى الداكن.

ويجلس الأمير سياوش متربعاً بجوار سوذابه فوق التخت وبخلفه وسادة صغيرة مستطيلة الشكل باللون البنى ومزركشة بخطوط ورسوم وزهور صغيرة محورة باللونين الأخضر والأسود. ويبدو سياوش وهو ينظر إلى زوجة أبيه بوجهه المستدير بعض الشيء بلونه الأبيض المشوب بالحمرة نتيجة خجله فى حين رسمت التفاصيل بخطوط سوداء ولكن الأنف والفم رسما باللون الأحمر، ولقد حاول المصور اظهار مدى دهشة سياوش فرسم يده اليسرى تستقر على ركبته اليسرى بينما يده اليمنى تنثنى لأعلى حيث مستوى فتحة ياقة رداءه وربما كان يمسك فى يده ما يشبه كأس الشراب ولكن يغلب على الظن أنه يمسك بمنديل ويرتدى رداء أخضر اللون بأكمام طويلة وضيقة الأساور ويشد وسطه ببند أسود اللون معقود من الأمام ويغطى رأسه بتلك العمامة البيضاوية الشكل ذات الطيات المتعددة تلتف فوق قلنسوة صغيرة أرجوانية اللون ويظهر طرف العمامة الخلفى إلى الوراء. وتجلس سوذابه إلى اليمين من سياوش فوق التخت وخلف ظهرها وسادة صغيرة رسمت باللون الأرجوانى تزركشها رسوم زهور صغيرة باللون الأخضر والأزرق. وقد خلعت تاجها من فوق رأسها كما ورد بالمتن ولكن لا يبدو له أثر فى الصورة وانما تغطى شعرها بمنديل رقيق أخضر اللون يغطى قمة رأسها يتدلى إلى الوراء وتنظر بوجهها القمرى المستدير الأبيض اللون المائل إلى الحمرة إلى جليسها ويوحى بذلك أيضاً يدها اليسرى التى تمتد فى هدوء لتستقر على كتفه الأيمن، بينما تمسك بيدها

اليمنى بمنديل أبيض اللون وترتدى سوذابة رداء أزرق اللون ملتصق بجسدها الرشيق بأكمامه الطويلة ذات الأساور الضيقة ويفتح هذا الرداء عند صدرها بفتحة طويلة ليظهر بأسفله ذلك القميص الأبيض الرقيق وهو طويل يصل إلى قدميها ، ويغلب على الظن أنها ترتدى خفاً صغيراً مدبباً من الأمام كما يظهر فى قدمها اليسرى .

وعن اليمين واليسار من التخت يوجد رسم لشخصين أحدهم يقف إلى اليمين ويمثل حاجب جناح الحريم بالبلاط الملكى ويرتدى الرداء الأرجوانى اللون ويشد وسطه ببند أسود اللون وكذلك يغطى رأسه بتلك العمامة البيضاء بشكلها البيضاوى ويمسك بيده اليسرى ذلك البند الأسود فى حين يمسك بيده اليمنى بسيف مستقيم طويل موضوع فى غمده ويستقر فوق كتفيه ويحتوى على نهايات معدنية مرسومة بالذهبى فى حين أن غمد السيف مرسوم باللون الأسود وكذلك يلبس فى قدميه حذاء طويل الرقبة رسم باللون الأسود . وفى مقابل هذا الحاجب إلى اليسار من التخت تقف الخادمة الخاصة بالملكة سوذابة وتحمل فى يدها اليسرى بمرآة معدنية مستديرة الشكل وذات يد طويلة وتمسك بيدها اليمنى أهداب ثوبها الأرجوانى اللون ليكشف عن قيصها بأسفله والمرسوم باللون الأسود الباهت ، ومزركشة ببعض الزخارف الدقيقة وتغطى رأسها بمنديل رقيق أحمر اللون وهو طويل ينسدل فوق الجزء الخلفى من رأسها ليتدلى فوق ظهرها .

ويحتل المركز أيضاً وبأسفل الصورة رسم يمثل منضدة مستطيلة صغيرة الشكل ترتكز على أربعة أرجل قصيرة ورسمت باللون الأحمر. وفوقها رسوم لثلاث قنينات للشراب أوسطها رسمت باللون الأخضر فى حين رسمت القنينتين على جانبيها باللون الذهبى وتقف إلى اليمين من هذه المنضدة فتاة تعزف على آلة الهارب أو الجنك وهى آلة لها أوتار كثيرة(٦٤)، رسمت باللونين البنى والأبيض وقد احتضنتها الفتاة بين ذراعيها . وترتدى الثوب الأرجوانى اللون تزينه بقع صغيرة متجاورة بالذهبى وتغطى رأسها أيضاً بذلك المنديل الأزرق اللون لينسدل إلى الوراء فوق ظهرها .

---

(٦٤) أحمد السعيد سليمان : تأصيل ما ورد من الدخيل فى تاريخ الجبرتى . القاهرة (١٩٧٩) ص ٦٨ ، ٦٩ .

وإلى اليسار من هذه المنضدة الصغيرة ــ أى فى الجهة المقابلة ــ تحتوى الصورة على رسم لفتاتين احداهما بجوار المنضدة مباشرة ترفع يدها اليسرى نحو تلك الفتاة الموسيقية مما يوحى بأنها تشدو على هذه الأنغام الصادرة من آلة الهارب فى حين أن يدها اليسرى ترتكز على وسطها إلى الخلف قليلاً. وخلف هذه الفتاة المغنية يوجد رسم فتاة ثانية تمثل احدى الخادمات حيث تحمل فى يدها اليمنى بكأس للشراب وهى تنظر إلى أعلى حيث يجلس الأمير والملكة فى انتظار الأوامر باحضار الشراب.

ومما تجدر الاشارة اليه أن رسوم هذه الصورة تمتاز بعناية المصور فى توزيع عناصره توزيعاً متماثلاً يتضح فيه التوازن (٦٥)، فسياوش وسوذابة فوق التخت فى مركز الصورة ثم إلى اليمين واليسار وزع بقية رسوم الأشخاص المكملة للموضوع ورسمهم فى حركات مختلفة بأسلوب زخرفى محور ليكسر من حدة الجمود ويضفى على رسومه نوعاً من الحركة والحيوية.

هذا إلى جانب ما تتميز به رسوم الأشخاص من رؤوس بيضاوية الشكل وعيون رسمت منحرفة تجاه الأركان ويستقر الوجه بكامله فوق رقبة طويلة ورسم الشارب للرجال طويلاً فوق الشفة العليا فى حين توجد خصلة من الشعر بأسفل الشفه السفلى تتصل باللحية السوداء المشذبة التى تستمر فى دقتها حتى تصل إلى الأذن بالأخرى وهو الأسلوب الذى تميزت به رسوم الصور التى تنتمى إلى عصر بنى المظفر(٦٦)، ويمكن ملاحظة نفس الأسلوب فى صورة تمثل رستم ينقذ بيژن من البئر من مخطوطة الشاهنامة (٧٧٢هـ/ ١٣٧١م). شيراز(٦٧)، وكذلك مما يلاحظ مدى التطابق التام فى رسوم الأزياء التى يرتديها الأشخاص وكذلك فى رسوم هذه المخطوطة (٦٨).

وأما عن الخلفية النباتية فى هذه الصورة فتمتاز بتلك الحزم من النباتات والحشائش ورسوم الشجيرات المزهرة التى وزعت بأنتظام وترتيب متناسق توحى بجو

---

(65) Gray (B.), Op. Cit., P. 122.
(66) Titley (N.), Op. Cit., P. 41.
(67) Aga- Oglu (M.), Op. Cit., P. 191. Fig. 4.
(68) Gray (B.), Op. Cit., P. 122.

هذه الصورة وربما تذكرنا رسومها ببعض الملامح التى تشتمل عليها رسوم الخلفيات النباتية فى صور من مخطوطة خمسة نظامى لخواطر كرمانى المحفوظة بالمتحف البريطانى (٧٩٨هـ/ ١٣٩٦م)[٦٩]. ومثال آخر من صور هذا المخطوط لخواجوى صورة تمثل البطل رستم وبيزن يهجمون على قصر أفراسياب بالورقة (١٤٩ظهر) (لوحة رقم ٧٧):

وهى الصورة الثانية والخمسون بالمخطوطة، وما تزال معظم رسوم هذه الصورة تحتفظ بحالة جيدة فيما عدا بعض التشوهات القليلة فى الشرفة البارزة إلى يسار القصر وكذلك فى رسم السماء باللون الأزرق، وتحتل هذه الصورة مساحة غير منتظمة الشكل ولكن أكبر مساحة هى التى تلى عمودى الشعر الأولين ثم تصبح مساحتها مستطيلة الشكل مقاساتها (١٩,٥×١٣,٨سم).

حرص المصور على رسم قصر منيف يشبه القلعة الحصينة مشيد فوق ما يشبه الربوة يليق بمقام أفراسياب البطل التورانى الشهير فى الشاهنامة[٧٠]، هذا القصر يحتل المستوى الثانى من رسوم الصورة فى حين تحتل رسوم الأشخاص من الفرسان المتقاتلين مقدمة الصورة كمستوى أول للرسوم.

واكتفى المصور برسم ثلاثة من الفرسان أحدهما فى الوسط وقد هجم عليه الاثنان الآخران الأول إلى اليمين ويمتطى صهوة جواده الأبيض اللون وقد هجم عليه بالدبوس ذى اليد الطويلة فى حين يهجم الفارس الثالث عليه بسيفه فوق رأسه وهو يمتطى جواده باللون البنى المائل إلى الحمرة ويمكن ملاحظة ثراء هذه الصورة بالزى الحربى باللون الذهبى وتزينه زخارف نباتية قوامها الورقة النباتية الثلاثية الفصوص بخطوط سوداء إلى جانب زخارف هندسية بسيطة بخطوط حمراء

---

(69) Stchoukine (I.), Les Peintures des Manuscrits Timurides. Paris, 1954. P. 31. Pl. IX.:

وحسن الباشا: المرجع السابق ص٣١٩–٣٢٠.

(٧٠) للتعريف عن أفراسياب وحروبه ضد الإيرانيين كبطل تورانى مشهور أنظر: أمين بدوى: المرجع السابق ص١٩٤.

اللون هذا علاوة على الخوذة البصلية الشكل ويمكن ملاحظة هذا الزى الحربى الذى تتميز به صور هذه المخطوطة فى رسوم صورة من نفس المخطوطة تمثل بيزن يقتل بلاشان.

وآخر صورة نذكرها من مخطوط شاهنامة دار الكتب المصرية تلك التى تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان (٧١) (لوحة رقم ٧٨) ويظهر فيها الملك كسرى جالساً على كرسى العرش وحوله رجال بلاطه فى منظر خلوى فى حديقة تزينها تلك الحزم النباتية والشجيرات المزهرة. وبأسفل كرسى العرش يجلس بزرجمهر وزير كسرى يلاعب السفير الهندى الشطرنج بملابسه ولون بشرته الذى يختلف مع الرسوم الأخرى فى الصورة. ومن الملاحظ ذلك التطابق التام إلى حد كبير مع هذه الصورة والصورة السابقة من نفس المخطوط التى تمثل مراودة سوذابة لسياوش (لوحة رقم ٧٦) (٧٢). ويمتاز رسم كسرى بوضوح تفاصيله فالوجه بيضاوى الشكل فى وضع ثلاثة الأرباع والعيون ضيقة منحرفة نحو الأركان وتغطى رأسه العمامة البيضاء المخروطية الشكل ذات الذؤابة الصغيرة. ومن حيث طريقة الجلسة على كرسى العرش والملابس التى يرتديها كسرى أنوشيروان تتشابه مع صورة تمثل ملكاً فى مجلس الطرب (٧٣)، من مخطوطة شاهنامة طوبقابو سراى (٧٧٢ هـ. / ١٣٧١م.).

ومما يلفت الانتباه رسم ذلك الحارس الخاص الذى يقف إلى يسار الملك كسرى ويحمل سيفه المستقيم فوق كتفه وهو فى أبهى زينة وقد شد وسطه بحزام ينسدل طرفاه من الأمام ويظهر هذا الحارس بنفس الطريقة فى كثير من صور مخطوطة شاهنامة دار الكتب المصرية التى نحن بصددها مما يمكن اعتباره من الخصائص الفنية المميزة للمدرسة المظفرية فى التصوير الإيرانى وربما استمر فيما بعد فى صور المخطوطات التى أنجزت فى مدينة شيراز بحسب المدرسة التيمورية. هذا

---

(٧١) يعتبر كسرى أنوشيروان واحداً من أعظم ملوك الدولة الساسانية ويلقب بالعادل. امتدت فترة حكمه حوالى ثمانية وأربعين عاماً (٥٣١ — ٥٧٨م.).

(٧٢) أنظر ص ٢٠٩ ولوحة رقم (٧).

(73) Gray B., The Arts Of The Book in Central Asia Pl. XXXIV.

علاوة على أن الصورة يسودها الطابع الزخرفى والبساطة فى الرسوم وعدم مطابقة ما ورد فى متن الشاهنامة بخصوص موضوع الصورة إذ أن الأحداث تقع فى القصر الملكى وبالذات فى قاعة (ايوان) العرش لكسرى أنوشيروان (٧٤). ولكن المصور اكتفى برسم كسرى فوق كرسى العرش وسط مساحة فضاء أى فى منظر خلوى طبيعى على أرضية نباتية رسمت بأسلوب زخرفى كأنها بساط أو سجادة مزينة برسوم زهور وشجيرات صغيرة موزعة بتناسق وانتظام، واستخدم المصور ألواناً فاتحة براقة قد تبدو فى بعض الأحيان غير منسجمة (٧٥). بالإضافة إلى التنويع فى رسم المناظر الطبيعية.

ويمكن نسبة صور مخطوط باللغة الفارسية من كتاب كليلة ودمنة محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (٧٦)، إلى المدرسة المظفرية وذلك لما تحمله صورها من خصائص ومميزات فنية تتشابه إلى حد كبير مع صور مخطوطتى شاهنامة الفردوس بطوبقا بوسراى فى استانبول وبدار الكتب المصرية فى القاهرة السابق دراستها. ومثال ذلك صورة تمثل الأسد يأكل الثور (٧٧). إذ يظهر فيها الأسد ملك الغابة وهو ينقض على الثور الذى يحاول الدفاع عن نفسه باستخدام قرنيه القويتين برشقهما فى جسم الأسد. وتتجلى خصائص المدرسة المظفرية فى هذه الصورة من حيث قلة رسوم الحيوانات فهى تقتصر على الأسد والثور. كما أن المقدمة اتسعت فى الصورة على حساب المؤخرة تماماً وأصبحت الأرضية مسرحاً للأحداث وتزينها رسوم الشجيرات الصغيرة والأغصان الدقيقة المزهرة. هذا علاوة على الطابع الزخرفى الذى يسود الصورة على الرغم من أن موضوع الصورة يدعو إلى إضفاء طابع الخشونة والقسوة فى رسوم هذه الصورة التى تتشابه مع صورة تمثل كشتاسب يقتل الخرتيت من مخطوطات شاهنامة دار الكتب المصرية بالقاهرة (٧٩٦هـ./ ١٣٩٤م.) (٧٨).

---

(74) Rückert F., Ferdosi's königsbuch (Schah name). Vol. 1. Sage XX-XXI. PP. 370-373.

(٧٥) زكى حسن: الفنون الإيرانية. ص ٩٤.

(76) Blochet E., Musulman Painting. Pls.: LXVI A. B., LXVII.

(77) Ibid Pl. LXVI. A.

(٧٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة ٥٢).

وتوجد فى نفس الصفحة من مخطوط كليلة ودمنة صورة ثانية تمثل القط يتحدث إلى الفأر فى حضور البومة والقنفذ(٧٩). يشاهد فيها القط يجلس فى تحفز وأمامه يقف مباشرة الفأر يليه البومة بحجم كبير يليها القنفذ وكل هذه الحيوانات رسمت بحجم صغير إلى حد ما بالنسبة للبيئة المحيطة بهم. ويلاحظ رسم المنظر الطبيعى عبارة عن أرضية تتسع فى الصورة تزينها تلك الشجيرات الصغيرة المزهرة والأغصان الدقيقة المزهرة أيضاً، تنتهى بخط الأفق المرتفع يحده تلك الصخور الاسفنجية المقوّسة وبخاصة خارج إطار الصورة حيث تنطلق من هذه الصخور شجرة كبيرة تقف على قمتها طيور صغيرة لتضفى على رسوم الصورة الحياة والحركة. وتتشابه هذه الصورة مع صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من مخطوط شاهنامة الفردوس المحفوظة بطوبقا بوسراى فى استانبول (٧٧٢هـ./ ١٣٧١م.)(٨٠).

وهكذا يمكن القول بأن صور هذه المخطوطة من كليلة ودمنة تنسب إلى المدرسة المظفرية فى حوالى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.)، وليس فى حوالى سنة (١٣١٠م.). كما يذكر السيد «بلوشيه» ويحدد مكان انجازها فى مدينة تبريز(٨١). وهناك بعض الصور التى يمكن نسبتها إلى المدرسة المظفرية فى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.)، وتمثل موضوعات من كتاب «خمسة نظامى» ومن كتاب «شاهنامة الفردوسى» محفوظة فى متاحف ومكتبات عالمية متفرقة. نذكر منها صورة تمثل خسرو يشاهد شيرين وهى تستحم (لوحة رقم ٧٩)(٨٢). حيث تتطابق رسومها مع صور مخطوطتى شاهنامة الفردوسى من شيراز فى العصر المظفرى السابقتين وذلك فى طريقة توزيع رسوم الصورة إذ يشاهد إلى اليسار شيرين تجلس بالقرب من جدول مياه وهى تستر جسمها بسروال وقد انسدل شعرها الأسود خلف ظهرها. وإلى اليمين يمتطى خسرو صهوة جواده وهو يشير نحو شيرين بيده اليمنى وهو يرتدى العمامة البيضاوية المظفرية الطراز. هذا علاوة على

---

(79) Blochet E., Op. Cit., Pl. LXVI. B.
(80) Agu- Oglu M., Op. Cit., Fig. 6.
(81) Blochet E., Op. Cit., Pls.: LXVI, LXVII.
(82) Robinson B. W., Islamic Painting. PP. 136-138. Pl. 16. Ill. 20.

المنظر الطبيعى الذى رسم بنفس أسلوب المدرسة المظفرية بأشجاره والحزم النباتية والأغصان الدقيقة المزهرة التى رسمت بانتظام وتناسق دقيق.

وصورة أخرى تمثل خسرو يقف بفرسه أمام قصر شيرين (لوحة رقم ٨٠)([٨٣]). يظهر فيها خسرو بعمامته المظفرية فوق صهوة جواده وهو ينظر تجاه شيرين ويشير نحوها بيده اليسرى وهى تطل عليه من نافذة قصرها المشيد إلى اليمين ويحتوى على بوابة مغلقة تليها بأعلى النافذة المفتوحة التى تطل منها شيرين ثم ينتهى القصر بقبة صغيرة فوق سطح القصر. وهكذا نجد أن الصورة تشتمل على قسمين الأول وتحتله خلفية معمارية والقسم الثانى يحتوى على منظر خلوى تتسع فيه المقدمة لتمثل أرضية الصورة ذات الرسوم النباتية المظفرية المعتادة وهى تخرج خارج الإطار بحيث تنطلق شجرة كبيرة منها أيضاً بنفس أسلوب المدرسة المظفرية.

الجـــــلائريون:

تعتبر أسرة آل جلاير أشهر أسرة ظهرت فى إيران خلال الفترة ما بين انهيار الأمبراطورية الإيلخانية وظهور الغازى الكبير تيمور لنك ومؤسسها هو «شيخ حسن بزرك (الكبير) بن أمير حسين كوركان بن آقبوقا بن ايلكا نويان» الذى كان من قبيلة جلاير ولذلك تسمى هذه الأسرة بالإيلكانيين وآل جلاير([٨٤]). ولقد استمر «تاج الدين شيخ حسن بزرك» حوالى سبع سنوات (٧٤٠ ــ ٧٥٧هـ./ ١٣٣٩ ــ ١٣٥٦م.)([٨٥]) واتخذ من مدينة بغداد عاصمة لملكه فى العراق وينسب إليه تأسيس دولة قوية إلى حد ما إلا أن دولة أولاده لم تشتهر من ناحية اتساع الملك والقوة الحربية والسياسية بقدر اشتهارهم بحب الشعر وتشجيعهم للشعراء وبخاصة شعراء الفارسية([٨٦]). ويعتبر «معزالدين شيخ أويس بن تاج الدين شيخ حسن بزرك» من أشهر ملوك آل جلاير بعد أبيه واستمر فى الحكم من سنة (٧٥٧هـ./ ١٣٥٦م.) حتى سنة (٧٧٦هـ./ ١٣٧٤م.) ضم خلالها إلى ملكه مدينة تبريز عاصمة اقليم آذربيجان فى سنة (٧٥٩هـ./ ١٣٥٨م.) فأصبحت المملكة

---

(83) Robinson B . W., Op. Cit., Pl. 17. Ill. 25.

(٨٤) محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص٥٥٣ ــ ٥٥٤.

(85) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 163.

(٨٦) محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص٥٥٤.

الجلائرية تضم العراق وغرب إيران وكردستان وآذربيجان (٨٧). ولقد كان «معزالدين شيخ أويس بهادر خان» من المحبين للشعر والشعراء وكان هو نفسه ينظم الشعر ولقد كانت له علاقات سياسية وتجارية مع مصر والبندقية (٨٨). ويعتبر «غياث الدين أحمد بن شيخ أويس» من أشهر الشخصيات الحاكمة فى أسرة آل جلاير بعد أبيه شيخ أويس الذى حكم فترة تخللتها بعض الهزات والقلاقل السياسية بدأت فى سنة (٨٧٤هـ./ ١٣٨٢م.). وانتهت بمقتله على يد قرا يوسف التركمانى فى سنة (٨١٣هـ./ ١٤١٠م.) ويعد فى الحقيقة آخر أمير للأسرة الجلائرية برغم أن بضعة نفر من الأمراء الايلكانيين بعد قتله تولوا السلطة (٨٩) على جنوب العراق فى واسط والبصرة وشوشتر حتى مقتل السلطان الجلايرى «حسين بن علاء الدولة بن سلطان أحمد» فى سنة (٨٣٥هـ./ ١٤٣٢م.) (٩٠).

وعلى الرغم مما سبق ذكره بايجاز شديد عن القلاقل السياسية التى تخللت عصر أسرة آل جلاير فإنه ينسب إلى بلاط سلاطين هذه الأسرة رعايتهم للأدب والشعراء وعنايتهم بالفن والفنانين وبخاصة فى مدينتى تبريز وبغداد. ولقد سبق القول أن بعض صور شاهنامة «ديموت» قد تم انجازها فى تبريز على يد المصور «شمس الدين» الذى تعلم فنه فى عصر السلطان شيخ أويس (٩١). وكذلك ينسب إلى تبريز صور مخطوط من كليلة ودمنة فى البوم باسم طهماسب محفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول عمل المصور «الأستاذ أحمد موسى». كما نبغ فى عصر آل جلاير المصور «الأستاذ عبد الحى» تلميذ الأستاذ شمس الدين (٩٢). هذا فضلاً عن الخطاط المشهور «مير على التبريزى» والمصور «جنيد نقاش السلطانى». إذ قام مير على التبريزى بنسخ مخطوط من كتاب «خمسه خواجوى كرمانى» فى

---

(87) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 163.

(٨٨) محمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص٥٥٦ ــ ٥٥٧.

(89) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 163.

ومحمد علاء الدين منصور: المرجع السابق. ص٥٥٩ ــ ٥٦٠.

(90) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 164.

(91) Gray B., Op. Cit., p.

(92) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 184-185.

بغداد سنة (٧٩٨هـ./ ١٣٩٦م.) محفوظ فى المتحف البريطانى بلندن [٩٣]، وقام برسم صورها الفنان «جنيد السلطانى» وهو اول مصور يوقع باسمه على منمنمة فى التصوير الإسلامى بإيران [٩٤]. ومن ثم يتضح بلا ريب مدى أهمية المدرسة الجلائرية فى التصوير الإسلامى، فضلاً عن اسهاماتها فى المدرسة التيمورية إذ يكفى الإشارة إلى أن بعض مشاهير الفنانين من خطاطين ومصورين ذهبوا من تبريز وبغداد إلى مدينتى سمرقند وشيراز حيث البلاط التيمورى.

المميزات الفنية العامة:

تعتبر المدرسة الجلائرية فى فن تزويق المخطوطات بالصور حجر الزاوية فى تطور فن التصوير الإسلامى فى إيران هذا بالإضافة إلى المدرسة المظفرية فى شيراز ومن ثم كانت أصول المدرسة التيمورية وقواعدها قد تطورت وازدهرت من خلال هاتين المدرستين لتزدهر المدرسة التيمورية فى عصر اسكندر سلطان وإبراهيم سلطان حفيدى تيمور لنك فى شيراز وفى عصر السلطان بايسنقر فى هراة وكذلك فى عهد حسين ميرزا بايقرا ليظهر تحت رعايته الأستاذ «كمال الدين بهزاد» المصور الإيرانى الكبير كما سوف يتضح فيما بعد. وهكذا شاركت المدرسة الجلائرية رفيقتها المدرسة المظفرية فى كثير من المميزات الفنية العامة ولكنها امتازت عنها فى مميزات فنية أخرى منها على سبيل المثال الاعتماد على العناصر الفنية الصينية التى ازدادت فى المدرسة المغولية ـ كما سبق ذكره ـ ذلك أن الجلائريين كانوا فى الأصل إحدى القبائل المغولية [٩٥].

□ من حيث الرسوم الآدمية فى الصورة أصبحت قليلة العدد فى معظم الصور وإن كان موضوع الصورة أحياناً يفرض نفسه [٩٦]، وتميل رسوم الأشخاص إلى القصر وتبدو لا ثقل فيها على أرضية الصورة بل إن رسوم الكائنات الحية تبدو

---

(93) Gray B., Persian Painting. P. 48.

(٩٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٦٦.

(95) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 163.

(٩٦) مثال ذلك صورة تمثل حفل زفاف هماى وهمايون نجد فيها ازدحام رسوم الأشخاص لما يتطلبه مثل هذا الزفاف الملكى.

صغيرة بالنسبة للبيئة التى تحيط بها فى الصورة سواء كانت منظراً طبيعياً أو خلفية معمارية. والملامح إلى حد ما قريبة من الملامح المغولية التى سبق مشاهدتها في صور المدرسة المغولية إلا أنه لايغلب عليها طابع الكآبة والحزن، بل رسمت فى مواقف مبهجة فرسمت الوجوه فى الغالب مستديرة فى الوضعة ثلاثية الأرباع.

□ بالنسبة للصورة وطريقة توزيع الرسوم عليها اتسعت المقدمة وانحسرت المؤخرة بحيث تملأ الأرضية مساحة الصورة كلها تقريباً لتصبح مسرح الأحداث ويحددها بأعلى خط الأفق المرتفع فيمكن رؤية الأرض من فوق حسب منظور «عين الطائر» وهكذا فإن الرسوم الآدمية يمكن أن ترسم وتوزّع على الصورة دون تداخل بعضها مع بعض حتى يتسنى للعناصر الفنية الأخرى فى الصورة أن ترسم فى مساحات أكبر(٩٧). ومن ثم أصبح المشاهد مأخوذاً بما فى الصور من مناظر طبيعية أو عمائر دقيقة مزركشة بالزخارف المتنوعة فى حين أصبحت الرسوم الآدمية صغيرة الحجم أمام هذه المساحة المتسعة.

□ يسود الطابع الزخرفى الرسوم بوجه عام وكذلك حتى الصور ذات الموضوعات التى لاتتلائم مع اظهار هذا الطابع وبخاصة التى توضح موضوعات قتال أو مبارزة نجد أن المصور يحرص على اظهار الطابع الزخرفى فى تزيين أرضية الصورة بالحزم النباتية ورسوم الزهور والأشجار وكذلك ثراء الثياب التى يلبسها الأشخاص ورسوم الحيوانات ذات السروج المزركشة. هذا علاوة على الألوان الزاهية البراقة التى أصبحت فى المدرسة الجلائرية أكثر ثراءاً ونصاعة والرسوم دقيقة التفاصيل تمتاز برقتها.

□ امتازت صور هذه المدرسة بنوعين من الخلفيات:

أولها: خلفية نباتية عبارة عن منظر طبيعى قوامه أرضية فسيحة ممتدة مليئة بالحزم النباتية ورسوم الزهور الصغيرة المنسقة بانتظام وترتيب دقيق ورسوم الأشجار الرشيقة ذات السيقان المستقيمة والقمم المخروطية مثل أشجار السرو أو الأشجار المنثنية السيقان تنتهى برسوم زهور رقيقة بأسلوب زخرفى محور. هذا علاوة على

---

(97) Robinson B . W., A Descriptive Catalogue Of The Persian Paintings in the Bodlian Library. P. 9.

رسوم الصخور الاسفنجية على شكل الشعاب المرجانية. وبأسفل الصورة يوجد جدول مياه متعرّج تحف الزهور والصخور الاسفنجية على ضفتيه (٩٨).

والنوع الثانى: من خلفيات صور المدرسة الجلائرية عبارة عن خلفية معمارية تتكون من عمائر قوامها قلاع أو قصور سواء من الداخل أو من الخارج تغطيها الزخارف النباتية والهندسية وقد يتوّج بعض هذه العمائر شريط منقوش بالخط الكوفى على أرضية تزينها رسوم الزهور ولقد سبق ملاحظة هذا الأسلوب فى رسوم العمائر فى صور المدرسة المظفرية (٩٩)، وسيظهر فى المدرسة التيمورية (١٠٠) والمدرسة التركمانية (١٠١)، فى التصوير الإيرانى. هذا علاوة على أن هذه الخلفيات المعمارية تشتمل على قطع مختلفة من الأثاث المزينة بالزخارف المتنوعة بالإضافة إلى بعض السجاجيد والأزياء والملابس مما يزودنا بفكرة واضحة عما كان سائداً فى عصر آل جلاير من طرز السجاد والنسيج خاصة وأنه لم يتبق من هذا العصر أياً منها (١٠٢).

□ ومن حيث الألوان والخطة اللونية نلمس فى صور المخطوطات الجلائرية تطوراً ملحوظاً فى مزج الألوان بكل عناية ودقة وفى تشطيبها وكثرة استخدام اللون الذهبى (١٠٣). واستخدم المصور ألواناً زاهية براقة تضفى على الصورة جواً من البهجة والمرح ومن أهم هذه الألوان: الأحمر والأخضر والأزرق والأصفر والبنى والبنفسجى والبرتقالى والذهبى والأسود والأبيض واستخدم المصور بعض درجات هذه الألوان (١٠٤)، وإن كان بشكل محدود نسبياً.

---

(٩٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٧.

(٩٩) أنظر ص ٢١٣ من هذا الكتاب؛ و. Gray B., Op. Cit., P. 48.

(١٠٠) أنظر الفصل السابع.

(١٠١) أنظر الفصل الثامن.

(102) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 50

(103) Ibid. PP. 49-50.

(١٠٤) يتضح ذلك من خلال صورتين نشرهما «بازيل جراى» بالألوان. أنظر:
Gray B.; Op. Cit., Pls.:P. 46, P. 47.

أهم المخطوطات المزوقة بالصور:

نظراً للاهتمام والرعاية الكبيرة التى بذلها سلاطين آل جلاير للأدب والشعر والشعراء والفن والفنانين فإنه قد وصلنا عدد لا بأس به من المخطوطات الفارسية المزوقة بالصور من المدرسة الجلائرية وإن كانت قليلة إلى حد ما. لأن هذه المدرسة قدمت لنا بعض الأسماء من المصورين الذين يحملون لقب «الأستاذ» أمثال الأستاذ «شمس الدين» والأستاذ «أحمد موسى» والأستاذ «عبد الحى» كما وصلنا من هذه المدرسة أول توقيع مصور إيرانى هو «جنيد نقاش السلطانى». كما ازدهر مركزان فنيان لانتاج المخطوطات المزوقة بالصور الملونة تحت ظل المدرسة الجلائرية هما: مدينة بغداد عاصمة الجلائريين ومدينة تبريز فى شمال غربى إيران. ولذلك سندرس أهم المخطوطات المزوقة بالصور من انتاج هذين المركزين بحسب المدرسة الجلائرية:

بغــــــداد:

كانت عاصمة الجلائريين ومنها امتد نفوذهم إلى مدينة تبريز فى عهد السلطان شيخ عويس من هنا كانت ضرورة دراسة المخطوطات المزوقة بالصور التى انجزت فى بغداد بحسب المدرسة الجلائرية وبخاصة تلك التى تحمل تاريخ انجازها. ولعل أقدم مخطوط مؤرخ ينسب إلى المدرسة الجلائرية فى بغداد نسخه من كتاب «عجائب المخلوقات» للقزوينى محفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس (تحت رقم اضافة فارسى ٣٣٢)، تم نسخها فى بغداد سنة (٧٩٠هـ. / ١٣٨٨م.) (١٠٥)، وتشتمل على العديد من الصور تمتاز بالبساطة فى الأسلوب إلى جانب أن رسوم الأشخاص والحيوانات فيها تمتاز بالحيوية وكذلك رسمت النباتات كبيرة الحجم إلى حد ما فوق أرضية الصورة. والألوان زاهية براقة وبخاصة الأحمر والأصفر واللون الفضى استخدم فى تلوين المياه (١٠٦). ففى صورة تمثل جنى ثمار اللوبيا (لوحة رقم ٨١) (١٠٧)، نشاهد رجلاً يقف ممسكاً بسلة

---

(105) Blochet E., Op. Cit., Pls.: LXVIII- SXXI.
Gray B., Op. Cit., P. 45.

(١٠٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٥ (لوحة ٤٢).

(107) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 45.

بيده اليمنى وفى يده اليسرى يمسك بحبل يوثق به قرداً يجمع له ثمار اللوبيا من شجرة كبيرة يجلس بأعلاها قرد آخر يمسك بسلة ثانية يجمع فيها ثمار اللوبيا كل هذه الرسوم على حافة بحيرة تحتل الجزء السفلى من الصورة وقد رسمت مياه البحيرة باللون الفضى وأضفى المصور عليها طابع الحيوية برسم مجموعة من الأسماك تسبح فـــى هذه البحيرة. وعلى الرغم من أن الصورة تمثل منظراً خلوياً فهى تضم مقدمة الصورة فقط وذلك لأنها اتسعت بمساحة الصورة مما أدى إلى اختفاء مؤخرة الصورة تماماً.

وتتجلى خصائص المدرسة الجلائرية فى صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الملاك جبرائيل يجلس فى منظر خلوى متربعاً بأسفل شجرة اللوتس وقد ظهر فى الصورة على هيئة شخص بوجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع يرتدى ثوباً حريرياً باللون الأصفر وينطلق من كتفيه جناحان(١٠٨). وأسلوب رسم الملاك يتبع إلى حد كبير التأثيرات الصينية فى طريقة الجلسة والثياب. وأرضية الصورة وشجرة اللوتس رسمها المصور بنفس الأسلوب الذى شاهدناه فى صورة «جنى ثمار اللوبيا» من نفس المخطوط.

وربما كان من أهم المخطوطات المزوقة بالصور من المدرسة الجلائرية على الإطلاق ذلك المخطوط المحفوظ بالمتحف البريطانى فى لندن (تحت رقم اضافة ١٨١١٣) تم نسخها فى بغداد بخط يد الخطاط المشهور «مير على التبريزى» فى سنة (٧٩٨هـ./ ١٣٩٦.)(١٠٩)، وتشتمل على تسع صور تحمل احداها توقيع المصور «جنيد نقاش السلطانى» وكان جنيد تلميذاً للمصور شمس الدين وعمل ببغداد وكلمة «السلطانى» ربما كانت نسبة إلى السلطان «غياث الدين أحمد» الجلائرى مما يشير إلى أنه عمل مصوراً ببلاط السلطان أحمد ببغداد(١١٠). ويكاد يجمع علماء الآثار والفنون الإسلامية بأن صور هذا المخطوط قد بلغت مرحلة النضج والازدهار من حيث الإجادة والإبداع فى فن تزويق المخطوطات الإسلامية وبخاصة

---

(108) Blochet E., Op. Cit., Pl. LXIX.

(109) Gray B., Persian Painting From Miniatures of The XIII-XVI Centuries. 12 Colour Plates. P. 9. Pl. 4.

(110) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 49-50.

وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٦٦ــ ٦٧ (لوحة ٤٣، ٤٤).

تلك التى توضح موضوعات الأدب الفارسى وبخاصة الشعر الفارسى بما فيه من معانى وأحاسيس. هذا علاوة على الإبداع فى استخدام الألوان المتجانسة والمتناسقة وتوزيعها على رسوم الصورة فى انسجام تام (١١١). ومن ثم تعتبر هذه المخطوطة من «خمسه خواجوى كرمانى» من أهم آثار التصوير الإسلامى فى إيران كما يرى كثير من علماء الآثار (١١٢).

ومن أهم صور هذا المخطوط تلك الصورة التى تمثل الاحتفال بزواج الأمير هماى والأميرة همايون (لوحة رقم ٨٢) (١١٣). حيث تحتل الصورة الصفحة بكاملها وهى عبارة عن خلفية معمارية لقصر ملكى من الداخل يوجد توقيع المصور «جنيد نقاش السلطانى» بالنافذة التى بأعلى المنصة الرئيسية بصدر المجلس فى الصورة (١١٤). ويعتبر رسم القصور من الداخل كخلفية معمارية فى التصوير الإسلامى من الموضوعات الشائعة والمحببة لتحتوى مناظر البلاط بمختلف نشاطاتها اليومية ويغلب على رسوم هذه العمائر الثراء الزخرفى بتفاصيله الدقيقة المفعمة بالرّقة واضفاء العمق فى الصورة عن طريق الحنيات والعقود والنوافذ أو الأبواب المفتوحة (١١٥). وعن طريق استخدام انتقال نظر المشاهد تدريجياً من المساحات المرسومة من أسفل حيث أرضية من البلاطات الخزفية تليها السجادة المفروشة تغطى مساحة كبيرة عليها تخت أو كرسى يجلس عليه الشخص الرئيسى فى الصورة يليها بأعلى الجدران التى تغطى أجزاء منها البلاطات الخزفية أو ترسم فى أجزاء منها النوافذ بعضها يكون مفتوحاً أو مغلقاً لخلق بعض التنوع فى الحركة يزيدها حيوية وحياة رسوم الأشخاص فى أوضاع وحركات مختلفة منها من يقوم بالرقص أو بالعزف على الآلات الموسيقية أو يقوم بتأدية التحية فى وقار واحترام. بالإضافة إلى التنويع فى الألوان المستخدمة فى رسوم هذه الأشخاص.

والحق أن هذه الصورة علاوة على اهميتها الوثائقية فى أنها تحمل توقيع المصور «جنيد» فهى تشتمل على أهمية وثائقية متعددة الأغراض منها القاء الضوء على

(111) Rice D . T., Op. Cit., P. 100., Pls. 40, 41.

(١١٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٦.

(113) Gray B., Op. Cit., Pl. 15.

(114) Ibid. P. 11.

(115) De Anglis M . A. & Lentz T . W., Architecture in Islamic Painting. PP. 22-23.

طرز وأساليب عمارة القصور الملكية فى عصر تزويق المخطوطة (٧٩٨هـ./ ١٣٩٧م.)، والقاء الضوء على قطع الأثاث التى تستخدم فى احتفالات العرس وقتذاك من إقامة الأفراح والموسيقى والطرب وأودات الإضاءة المتنوعة لتشيع الضوء فى المكان بأسره. ومن ثم فهذه الصورة لها دلالتها الهامة لالقاء الضوء على الأحوال الاجتماعية السائدة فى عهد السلطان غياث الدين أحمد آل جلاير(١١٦)، الذى أنجزت فى عهده هذه المخطوطة.

ومن الصور التى تشتمل على خلفية معمارية لقصر من القصور الملكية ولكن من الخارج وليس من الداخل ــ كما فى صورتنا السابقة ــ صورة من نفس المخطوط تمثل الأمير هماى يقف على باب الأميرة همايون (لوحة رقم ٨٣)(١١٧). إذ يظهر الأمير هماى يمتطى صهوة جواده يقف على باب القصر الذى تطل عليه من شرفة بأعلاه الأميرة همايون ابنة امبراطور الصين. وهكذا قسم المصور «جنيد» صورته إلى قسمين أولهما وهو الأكبر يشتمل على عمارة رسمت بأسلوب اصطلاحى للقصر الملكى المتعدد الطوابق يحيط به بستان مسوّر مورق الأشجار مزهر الفروع والأغصان التى رسمت بدقة بألوان متناغمة من الأخضر والبنى والأحمر والبرتقالى. وأضفى على الرسوم الحيوية والحياة برسوم مجموعات من الطيور تحط على بعض هذه الأشجار أو تحلق فى السماء.

والحق أن رسوم الخلفية المعمارية والخلفية النباتية فى الصورة تطغى على فكر المشاهد بحيث يكاد ينسى موضوع الصورة ليندمج وتتفاعل أحاسيسه مع التفاصيل الزخرفية الدقيقة من نباتية وهندسية تكسو قصر الأميرة همايون والألوان التى نفذت بها هذه الرسوم من أحمر وأصفر وبنى وأزرق. ولم ينسى أن يزيّن السور الخارجى للحديقة بتلك الشرافات وهى حلية معمارية تتوج الأسوار والجدران الخارجية فى العمارة الإسلامية بأنواعها المختلفة من دينية ومدنية وعسكرية. ويحيط بالقصر منظر طبيعى يتألف من أرضية مليئة بالحزم النباتية والزهور المتناسقة والأشجار وكذلك رسم جدول المياه المتعرّج تحف الزهور والنخيل الصغيرة بإحدى ضفتيه(١١٨).

---

(١١٦) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٨٤.

(117) Gray B., Persian Painting. Pl. P. 46.

(١١٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٧.

ونشاهد فى صورة ثالثة من نفس المخطوط تمثل الأمير هماى يبارز الأميرة همايون دون أن يتعرف أحدهما على الآخر (لوحة رقم ٨٤)(١١٩)، رسماً لشخصين أسفل الصورة بأحجام صغيرة جداً يليها بأعلى رسم لفرسين كأنهما دمى من خشب ويحيط بهذه الرسوم من الكائنات الحية منظر طبيعى يبرهن على أن المصور جنيد نقاش السلطانى قد شغف بكل عنصر من عناصر الطبيعة فمال إلى رسم أدق التفاصيل فى الطبيعة رسماً زخرفياً جمع بين العناصر جمعاً متناسقاً مفعماً بالإحساس بحسن الطبيعة (١٢٠). وساعد على ذلك تلك الألوان التى استخدمها جنيد فى تنفيذ رسومه إذ يطغى اللون الأخضر بدرجاته واللون الأحمر واللون البنى بدرجاته واللون الأصفر واللون البنفسجى وزّعت على الرسوم فى تناسق وانسجام تامين جعلنا ننسى موضوع الصورة وما يسوده من عنف المبارزة والصراع. هذا علاوة على أن رسوم الكائنات الحية من صور آدمية أو رسوم حيوانية فى هذه الصورة والصورة السابقة اندمجت وسط المنظر الطبيعى أو الخلفية المعمارية التى احتلت مكانة بارزة ومساحة كبيرة فى الصورتين من هذه المخطوطة من خمسه خواجوى كرمانى التى انجزت فى بغداد بحسب المدرسة الجلائرية.

تبـــريز:

كانت تبريز عاصمة الإيلخانيين (المغول) مـدينة عريقة تعتبر عاصمة أقليم آذربيجان مثل مدينة شيراز عاصمة اقليم فارس. ومن ثم نجد أن معظم الأسرات التى استقلت عن حكم الإيلخانيين حاولت الاستيلاء على مدينة تبريز ومثال ذلك الصراع الذى نشب بين المظفريين وبين الجلائريين. وكان لهذه الأهمية السياسية والتاريخية أثرها فى الحضارة والفنون فإليها تنسب العديد من المخطوطات المزوقة بالصور التى تحمل الأساليب الفنية للمدرسة الجلائرية وذلك استناداً على المقارنات الفنية إذ أن معظمها غير مؤرخ وإنما هذه المقارنات الفنية تبرهن على نسبتها إلى المدرسة الجلائرية فى تبريز.

---

(119) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 47., Barret D., Persian Painting of the fourteenth Century. Pl. 9.

(١٢٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٨٨.

وتضم مخطوطة من شاهنامة الفردوسى المعروفة باسم «شاهنامة ديموت» مجموعة من الصور يرى العلماء أنها بلغت من الدقة والإتقان الفنى تليق بنسبتها إلى عاصمة غنية مثل تبريز(١٢١). كما يرى بعضهم أنها من عمل المصور «شمس الدين» أستاذ المصور «جنيد نقاش السلطانى» ويقال أن شمس الدين تعلم فنه فى عصر السلطان معزالدين شيخ أويس (٧٥٧ــ ٧٧٦هـ./ ١٣٥٦ــ ١٣٧٤م.)(١٢٢). وتمتاز هذه الصور بخاصية فنية هامة هى تكييف العناصر الصينية المختلفة حسب الروح الإيرانية بحيث انصهرت فى بوتقة الأساليب الفنية الإيرانية فصبغت بالطابع الإيرانى مما أدى إلى تجريدها من طابعها الصينى(١٢٣). علاوة على محاولة رسم خلفية معمارية تمتاز بالدقة والإتقان وكسوتها بالزخارف النباتية والهندسية وبعض العبارات مثل «الملك لله» بالخط الكوفى المورق والمزهر والاهتمام بقطع الأثاث الغنية بزخارفها(١٢٤).

وتنسب إلى مدينة تبريز مخطوطة مزوقة من كتاب كليلة ودمنة باللغة الفارسية فى البوم (مرقعة) باسم الشاه طهماسب الصفوى كانت فى مكتبة «يلدز» وهى حالياً محفوظة فى مكتبة الجامعة باستانبول(١٢٥). وتشتمل هذه المخطوطة على مجموعة من الصور الملونة يرجح بعض العلماء أنها من عمل الأستاذ أحمد موسى الذى

---

(١٢١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٢٤٧.

(122) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 184.

(١٢٣) يمكن ملاحظة هذه الخصائص الفنية فى صورة من شاهنامة ديموت محفوظة «بالفرير جالارى للفن بواشنطون» «Freer Gallery Of Art» وهى تمثل «الأسكندر الأكبر والشجرة التى تتكلم». أنظر:

Titley N. M., Op. Cit., P. 22., Fig. 8.

(١٢٤) يمكن ملاحظة هذه الخصائص الفنية التى ازدهرت ــ كما رأينا بحسب المدرسة الجلائرية فى صور مخطوط خمسة خواجوى كرمانى بالمتحف البريطانى ــ فى صورة من شاهنامة ديموت محفوظة «بالفرير جالارى للفن بواشنطون» وهى تمثل «نعش الأسكندر والنحيب حوله». أنظر:

Gray B., Persian Painting. Pl. P. 32.

وصورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل «ملكاً يجلس على عرشه»: أنظر.

Rice D. T., Op. Cit., Pl. 39.

(125) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 36.; Gray B., Op. Cit., PP. 34-37., Pls. P. 35, P. 38, P. 39.

وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٥١ــ٥٦ (لوحات ٣١ــ٣٣).

اشتهر فى عصر السلطان أبى سعيد (٧١٩ــ ٧٣٧هـ./ ١٣١٧ــ ١٣٣٥م.)
والمصور أحمد موسى يعتبر علامة فى التصوير الإسلامى فى إيران فلقد أزاح الغطاء عن وجه التصوير على حد قول «دوست محمد» (١٢٦). ويعتبر الأستاذ شمس الدين تلميذاً للأستاذ أحمد موسى. ويكاد يجمع علماء الآثار على نسبة صور هذه المخطوطة إلى تبريز حوالى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.).

ونذكر من صور هذه المخطوطة بعض الأمثلة التى تضم مناظر خلوية وتلعب فيها رسوم الحيوان والطير الدور الرئيسى وكذلك أمثلة تضم أحداثاً تجرى داخل القصور أو الدور والمنازل وتلعب فيها رسوم الآدميين الدور الرئيسى. وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض صفحات المخطوطة تشتمل على صورتين ومثال ذلك صورتى القرد الذى يلقى بثمار التين إلى الغيلم ــ أى ذكر السلحفاة ــ (لوحة رقم ٨٥) (١٢٧)، ويشاهد فى الصورتين شجرة منثنية تتداخل أغصانها مع بعضها البعض مليئة بثمار التين يجلس فوقها ذلك القرد فى حركة بهلوانية بذيله الطويل وبأسفل رسم بحيرة مياهها عبارة عن دوائر متداخلة يطفو فوقها الزبد باللون الأبيض وعلى ضفة البحيرة يقف ذلك الغيلم وهو فى الصورتين كأنما يتحدث إلى القرد الذى فوق الشجرة بأعلى. ولقد استخدم المصور «أحمد موسى» ألواناً تتناسب مع الموضوع فأكثر من استخدام اللون الأخضر ودرجاته والأزرق ودرجاته واللون البنى بدرجاته حيث استخدم اللون البنى المحمر لتوضيح ثمار التين فى حين استخدم القليل من اللون البنفسجى. ويمتد المنظر الطبيعى بحيث يتعدى إطار الصورة وقد سبق ملاحظة هذا الأسلوب فى صور المدرسة المظفرية. ويلفت الانتباه تكوينات الأشجار والنباتات التى وإن كانت متأثرة بأصول فنية صينية فلقد تجاوزتها وصيغت بأسلوب إيرانى جديد كما سبق ذكره فى صور مخطوطة شاهنامة ديموت. وربما يكون رسم المياه متأثراً بالطابع الزخرفى الذى سبق وشاهدناه فى صور كتاب جامع التواريخ من المدرسة المغولية (١٢٨).

---

(126) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 184.; Gray B., Op. Cit., P. 34.
(127) Ibid. Pl. P. 35.

(١٢٨) أنظر الفصل السابق ص ١٧٩ وما بعدها.

ومن الصور التى تشتمل على خلفيات معمارية ورسوم للآدميين صورة تمثل قصة كيف خدع رب البيت اللص حتى سقط من فوق سطح داره (١٢٩) أو المصدق المخدوع (١٣٠) (لوحة رقم ٨٦) (١٣١). ومن خلال القصة التى وردت بمتن كليلة ودمنة يلاحظ أنها تدور داخل غرفة النوم حيث تجلس السيدة فى فراشها وبالقرب من سريرها يرقد اللص وقد أمسك رب البيت برجله وأخذ يوسعه ضرباً بهراوته (١٣٢). ويلفت الانتباه فى هذه الصورة ماسبق ملاحظته فى صور مخطوطة خمسة خواجوى كرمانى لجنيد نقاش حيث الاهتمام والعناية بالخلفية المعمارية خاصة وأنهما يشتركان فى الفترة الزمنية (١٣٣) وأن الرسوم الآدمية لا تحتل مساحة كبيرة فى الصورة بينما تحتل الخلفية المعمارية المساحة كلها تقريباً. وتمثل هذه الخلفية غرفة نوم من منزل ـــ ربما يعطينا فكرة عن طرز المنازل الإسلامية فى تبريز وقتذاك ـــ تنقسم إلى قسمين:

أولهما إلى اليمين يشاهد فيها الحائط الخلفى يفتح فيه باب ذو مصراعين يتكون كل منهما من حشوات خشبية يعلوهما عقد مدبب تزينه زخارف نباتية داخل مناطق مفصصة يحيط بالعقد شريط عريض من زخارف نباتية دقيقة ينتهى فى قمته بدائرة صغيرة (١٣٤). وكما سبق القول أن نظر المشاهد يتحول تدريجياً من أسفل إلى أعلى حيث الأرضية تكسوها بلاطات القاشانى الخزفية ثم تليها سجادة يزين أطرافها شريط من الكتابة بالخط الكوفى وعليها الفرش حيث تجلس السيدة فى رقة ووداعة ترقب مايحدث ثم البلاطات القاشانى التى تغشى مساحة كبيرة من الحائط الخلفى بحيث تشكل وحدات هندسية.

---

(129) Sakisian A., La Miniature Persane du XIIe au XVIe. Siecle. Pl. VI.:
وحسن الباشا: المرجع السابق ص ٢٦٠.

(١٣٠) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٥٥ ـــ ٥٦ (لوحة ٣٣).

(131) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 39.

(١٣٢) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٦٠ ـــ ٢٦١.

(١٣٣) مخطوط خمسة خواجوى كرمانى مؤرخ بسنة (٧٩٨هـ./ ١٣٩٦م.) أى تعود صور هذا المخطوط إلى نهاية القرن (٨هـ./ ١٣م.) ومخطوط كليلة ودمنة الذى قام بتزويقه أحمد موسى يعود إلى النصف الثانى من نفس القرن.

(١٣٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٥٩.

وأما القسم الثانى وهو جزء من غرفة النوم ويتكون من حنية معقودة بعقد مدبب يلاحظ بعض الآنية موضوعة على رف داخل هذه الحنية، وتعلوها مساحة من الجدار من الآجر ويعلوها السطح الذى فتح فيه منوراً يحيط به سور خشبى. ولم ينس المصور أحمد موسى أن يرسم منظراً خارجياً يمثل جانباً من حديقة المنزل فرسم ركناً من سور حديقة المنزل الخشبى بداخله نشاهد ساقين يلتفان حول بعضهما وكل ساق تخرج منه أغصان رقيقة ينبت منها زهور بيضاء أو بنفسجية وأوراق خضراء مرسومة بدقة واتقان. ونشاهد بأعلى الصورة رسوم السحاب الصينى «تشى».

وأما عن رسوم الأشخاص يلاحظ فيها الحركة والواقعية وكذلك التضاؤل النسبى بينها وبين باقى العناصر الفنية فى الصورة ونقصد بها هنا الخلفية المعمارية التى احتلت مساحة الصورة كلها تقريباً كما سبق توضيحه. وتتطابق مع هذه الصورة من مخطوطة كليلة ودمنة الذى نحن بصدده صورة أخرى تمثل قصة النجار وزوجته (١٣٥) (لوحة رقم ٨٧) (١٣٦)، وذلك من حيث الخلفية المعمارية لغرفة نوم تضم مخدعاً ينام عليه زوجة النجار ورفيقها وبأسفل ترقد خلسة الخادمة بينما ينظر على ما يجرى بداخل الغرفة النجار، ومن ثم يتحول نظر المشاهد من أرضية الغرفة التى تكسوها بلاطات القاشانى الزرقاء ثم السجادة يزينها شريط من الكتابة الكوفية الجميلة ثم الفراش ثم بلاطات القاشانى تحتل مساحة كبيرة من الحائط الخلفى الذى يتوسطه باب مغلق من ضلفتين تتكون كل منهما من حشوات خشبية تكوّن أشكالاً هندسية ويعلو هذا الباب مساحة مستطيلة تزينها زخارف نباتية وزهور دقيقة بينما إلى اليسار نشاهد تلك الحنية المعقودة بعقد مدبب وضع بداخلها قدر المياه ويعلوه رف وضع فوقه بعض الآنية ويحيط بهذه الحنية المعقودة زخرفة من البلاطات القاشانى الزرقاء اللون يحيطها شريط من زخارف نباتية باللون الأحمر على أرضية صفراء داكنة وبأعلى هذه الحنية فتحت نافذة يتقدمها درابزين من الخشب ينظر من خلفه النجار ليراقب ما يدون بالغرفة. وحرص المصور أيضاً على تزويد المنزل بحديقة يحيط بها سور خشبى غير مرتفع يعلوه ظلة وفى الحديقة شجرة كبيرة ذات ساق يرتفع فى انثناء تخرج منه أغصان مورقة ومزهرة تبرهن على دقة

---

(١٣٥) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٥٦ (لوحة ٣٢).

(136) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 38.

واتقان الفنان بل وولعه برسم المناظر الطبيعية كعنصر هام فى صورته لإضفاء طابع الرومانسية وقد سبق ولاحظنا هذه الخاصية الفنية فى صور مخطوط خمسة خواجوى كرمانى السابق دراستها (١٣٧).

والحق أن هاتين الصورتين من مخطوط كليلة ودمنة الذى ينسب انجاز صوره إلى الأستاذ «أحمد موسى» تضمان الكثير من العناصر الفنية التى تعتبر بمثابة وثائق تاريخية واجتماعية فهى تشتمل على أشكال عمارة المنازل الداخلية من حنايا معقودة تحتوى على أرفف لوضع بعض الآنية المعدنية أو الخزفية. كما تشتمل على أبواب خشبية تتكون من حشوات مجمعة تعطينا فكرة واضحة عن زخرفة الأخشاب وقتذاك وتشتمل أيضاً على قطع الأثاث من سجاجيد وفرش ووسائد وغيرها. وكذلك تلقى هذه الصورة الضوء على الأساليب التى كانت مستخدمة فى تبريز حوالى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.) فى تغشية أرضيات حجرات المنازل وجدرانها وذلك بالبلاطات الخزفية القاشانى المتعددة الأضلاع والمتنوعة الألوان بحيث تكوّن أشكالاً ووحدات هندسية غاية فى الدقة والإتقان.

وينسب إلى مدينة تبريز فى حوالى سنة (٧٧٢هـ./ ١٣٧٠م.) مجموعة من الصور من مخطوط من كتاب شاهنامة الفردوس ضمن ألبوم فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول (تحت رقم حزين ٢١٥٣) (١٣٨)، تشترك من حيث الخصائص الفنية مع صور مخطوط كليلة ودمنة التى زوقها الأستاذ «أحمد موسى» وذلك فى استخدام اللون الأزرق لرسم السماء تتخللها رسوم السحاب الصينى «تشى» باللون الأبيض، وكذلك فى طريقة رسم المياه بأسلوب اصطلاحى وعلاوة على ذلك فى تكوينات صورها وتوزيع عناصرها الفنية (١٣٩). ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل طائر السيمرغ يحمل الطفل زال إلى عشه بأعلى جبل البرز فى الهند (١٤٠) (لوحة رقم ٨٨) (١٤١)، إذ نشاهد فيها منظراً طبيعياً لجبل البرز

---

(١٣٧) أنظر ص ٢٢٥ وما بعدها.

(138) Gray B., Op. Cit., P. 40. Pls. P. 41, P. 42, P. 43.

(139) Ibid P. 40.

(١٤٠) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٠ (لوحة رقم ٣٨).

(141) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 41.

وشتان ما بينه وبين جبال الهند فى صورة سابقة من مخطوط كتاب جامع التواريخ بحسب المدرسة المغولية (١٤٢). فنرى تلك الشعب المرجانية أو الصخور الاسفنجية وتتناثر على سفح هذا الجبل الأشجار والشجيرات المورقة فتلطف من قسوة الجبل الأصفر اللون بألوانها الخضراء. وأما عن طائر العنقاء (السيمرغ) الخرافى فيشد أنظارنا تلك الألوان التى رسم بها حيث الأحمر والبرتقالى والأزرق والذهبى والبنفسجى والأبيض والأسود وهو يذكرنا أيضاً برسم نفس الطائر فى مخطوط من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع بحسب المدرسة المغولية (١٤٣). وهو ــ أى طائر السيمرغ ــ يمسك هنا بالطفل زال بين يديه. وزال هنا رسم على أنه طفل ولكن ملامحه أكبر من ملامح الطفولة. ويلاحظ فى هذه الصورة عدم الاهتمام برسوم الكائنات الحية التى يسودها التضاؤل النسبى إذا ما قورنت بالمنظر الطبيعى كبيئة تحيط بهذه الرسوم.

وأما فى الصورة التى تمثل البطل زال يصطاد طائراً أمام وصيفات الأميرة روذابة (لوحة رقم ٨٩) (١٤٤). نشاهد تآلفاً بين رسوم الكائنات الحية وبخاصة الرسوم الآدمية وتناسباً بينها وبين رسم المنظر الطبيعى بما يشتمل عليه من عناصر فنية متنوعة إذ يظهر الأمير البطل زال وقد صوب سهماً نافذاً إلى طائر مائى أبيض اللون ويقف شخصان ربما حارسان له وقد رفع أولهما يده وهو يمسك بقلنسوته ليتلقى فيها ذلك الطائر الذى يهوى إثر اصابته بالسهم. وعلى الجانب الآخر من النهر الذى يتدفق بالمياه فى الصورة تقف أربع نسوة هنّ وصيفات الأميرة روذابة خلف شجرة ضخمة وهنّ فى حالة من الاندهاش والانبهار من مهارة البطل زال فى التصويب. وأول ما يلفت نظر المشاهد طابع الحركة والحياة الذى يسود رسوم الصورة من خلال الأوضاع المختلفة لرسوم الآدميين وكذلك من خلال تدفق مياه النهر الذى يأتى من اليسار لينساب إلى اليمين أسفل الصورة والتعبير عن حركة المياه عن طريق الخطوط الدائرية المتداخلة وزبد المياه باللون

---

(١٤٢) أنظر ص ١٨٣ (لوحة رقم ٦٩).

(١٤٣) أنظر ص ١٧٤ (لوحة رقم ٥٨).

(144) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 42.;

وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦١ (لوحة رقم ٣٩).

الأبيض على صفحة المياه الزرقاء اللون. وكذلك يبعث على البهجة والسرور انتشار الأشجار والنباتات باللون الأخضر بدرجاته والزهور الحمراء اللون.

وفى صورة ثالثة من هذا المخطوط تمثل الملك منوچهر يهزم التورانيين (١٤٥). نجد أن المنظر الطبيعى يفقد رونقه وزخارفه وربما كان من وراء ذلك إخلاء أرض المعركة من رسوم الأشجار والزهور حتى يسود الصورة طابع الوحشة والقتال. ومن ثم فالصورة مليئة بالحركة والكر والفر للفرسان وحركة الرمال والسيوف ووقوع القتلى على أرض المعركة. ومن ثم فهذه الصورة احتفظت بأسلوب المدرسة الجلائرية فى مدينة تبريز(١٤٦).

ومن المخطوطات التى تنسب إلى تبريز مخطوط من منظومة «خسرو وشيرين لنظامى» محفوظ فى متحف الفرير للفن بواشنطون(١٤٧). كتب متن المخطوط بخط نستعليق جميل ومذهب تذهيباً رائعاً(١٤٨). جاء فى خاتمة المخطوط ما يفيد بأن ناسخه هو «على بن حسن السلطانى فى دار السلطنة تبريز» ويشتمل على خمس صور ملونة رائعة(١٤٩). ولأن تاريخ نسخ هذا المخطوط غير معروف نجد أن السيد «تشوكين» يرجع صوره إلى حوالى سنة (٨٢٣هـ./ ١٤٢٠م.) ولكن يرجعها السيد «بازيل جراى» إلى حوالى (٨٠٧– ٨١٣هـ./ ١٤٠٥– ١٤١٠م.)(١٥٠) وهو رأى أقرب إلى الصواب وذلك للتشابه الكبير من حيث الأساليب الفنية بين صور هذا المخطوط وبين صور خمسة خواجوى كرمانى من عمل «جنيد نقاش السلطانى» (٧٩٨هـ./ ١٣٩٦م.)(١٥١). ومن ثم فالصور الخمسة

---

(145) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 43.

(١٤٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٢ (لوحة رقم ٤٠).

(147) Aga- Oglu M., The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery (Ars Islamica, IV.) PP. 479-481., Figs.: 1-5.; Kühnel E.,History Of Miniature Painting and Drawing (A Survey Of Persian Art. Vol. 111. P. 1943).

(١٤٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٢٩٦.

(149) Gray B., Op. Cit., P. 53., Pl. P. 54.

(150) Ibid. P. 53.

(١٥١) وذلك من حيث التصميم العام وتوزيع العناصر الفنية ورسم المناظر الطبيعية فى الصور وعلاوة على ذلك رسوم الخلفيات المعمارية التى تكسى بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة المتقنة.
انظر ص ٢٢٤ (لوحة رقم ٨٢).

من مخطوط «خسرو وشيرين لنظامى» تنتمى إلى المدرسة الجلائرية فى تبريز مع مطلع القرن (٩هـ./ ١٥م.).

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل شابور يقدم فرهاد إلى شيرين (لوحة رقم/ ٩٠)(١٥٢). ويمكن ضمها إلى مجموعة الصور الجلائرية الأسلوب التى تشتمل على خلفية معمارية تملأ مساحة الصورة بكاملها عبارة عن منظر داخلى فى أحد القصور الملكية كسيت أرضيته بأسفل بالبلاطات القاشانى الخزفية تليها السجاجيد التى يزين أطرها أشرطة من الكتابات الكوفية باللون الأبيض على أرضية باللون البنى. ثم نجد مساحة كبيرة من الجدران كسيت بالبلاطات القاشانى الزرقاء اللون تشكل وحدات هندسية رائعة وفتحت فى هذا المستوى من الجدران ثلاث نوافذ أوسطها يفتح على حديقة نشاهد فيها شجرة مزهرة تنثنى فى رشاقة بينما فى النافذتين الجانبيتين وقفت فتاتان تتطلعان إلى داخل هذه القاعة الفسيحة التى يعلوها رسم ستائر صغيرة يليها شريط (افريز) زخرفى ثم يعلوه نافذتان صغيرتان يطل منهما فتاتان تتوازى معهما نافذتان أخريان ولكنهما مغلقتان بينهما شرفة (منظرة) تغطيها قبة خشبية رائعة ويطل من هذه الشرفة أربع نسوة يرقبن ما يجرى داخل القاعة(١٥٣). ويشاهد فى الصورة شيرين تجلس فى صدر هذه القاعة الفسيحة التى ترتفع جدرانها بارتفاع طوابق القصر. ويُرى عن يسارها سيدتين واقفتين تجلس خلفهما خمس سيدات أخريات فى حين تركع خادمة على ركبتيها وتقدم بعض الشراب للأميرة شيرين. بينما يقف أمامها أربعة رجال فيهم شابان ورجلان ملتحيان. ويلاحظ فى رسوم الأشخاص فى الصورة التعبير عن الحركة والحيوية والإحساس عن طريق التنويع والاختلاف فى الحركات واشارات الأيدى والركوع والجلوس والوقوف هذا علاوة على الألوان المتنوعة من أحمر وأزرق وأصفر وأخضر وبنفسجى وبرتقالى وذهبى وأبيض وأسود وزعت على رسوم الصورة وعناصرها الفنية بدقة وانسجام وتناسق يبرهن على مدى التطور الذى وصلت إليه المدرسة الجلائرية فى تبريز مما ينهض دليلاً مادياً على أنها كانت من ركائز

(152) Aga- Oglu M., Op. Cit., Fig. 3.; Gray B., Op. Cit., P. 55. Pl. P. 54.

(١٥٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٣٠٦ (شكل ٦١).

التصوير الإسلامى بحسب المدرسة التيمورية فى إيران(١٥٤). إذ يؤكد ذلك انبهار الامراء التيموزيين بالفنانين والمصورين فى تبريز وقتذاك فقربوهم إليهم وكفلوهم برعايتهم وعنايتهم ومصداق ذلك أن الأمير بايسنقر حينما كان حاكماً لتبريز من قبل أبيه شاه رخ اصطحب معه إلى هراة الخطاط الشهير «جعفر التبريزى» (١٥٥).

وهكذا يتضح مدى أهمية المدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية فى التصوير الإسلامى فى إيران خلال القرن (٨هـ./ ١٤م.) ومدى التطور الذى تحقق من خلال الأساليب والخصائص الفنية التى ظهرت فى صور المخطوطات التى زوقت بحسب المدرستين سواء فى شيراز أو بغداد أو تبريز. واستمر وازدهر فى المدرسة التيمورية وسيتضح ذلك بجلاء فى الفصل التالى.

---

(١٥٤) هناك الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور التى يمكن نسبتها إلى المدرسة الجلائرية فى بغداد وتبريز ولكن لا يتسع المقام لسردها جميعاً.

(155) Gray B., Op. Cit., P. 55.



الفصل السابع

المدرسة التيمورية :

- التيموريون .
- المميزات الفنية العامة .
- المراكز الفنية :

شيراز – سمرقند

هراة



التيموريون:

استطاع الأمير المغولى الأصل «تيمور لنك كوركان بن طرغاى»(١) والذى تنحدر أسرته من جنكيزخان أن يحقق ما عجز المظفريون والجلائريون عنه وهو توحيد إيران فى حكم مركزى تحت سيادتهم وبالفعل استغل الغازى الكبير تيمور الظروف التى مرت بها إيران فى تأسيس امبراطورية تيمورية مترامية الأطراف على حساب الدويلات الصغيرة فقضى على دولة الكرت وعلى دولة السربداريين وعلى دولة المظفريين وعلى دولة الجلائريين. وحكمت هذه الامبراطورية من سنة (٧٧١هـ./ ١٣٧٠م.) حتى سنة (٩١٢هـ./ ١٥٠٦م.)(٢). ولم يكتف الغازى الكبير بهذا وإنما توغل فى زحفه شمالاً ضد مغول القفجاق حتى دخل موسكو فى سنة (٧٩٧هـ./ ١٣٩٥م.)(٣). ثم اشتبك مع السلطان العثمانى بايزيد الأول فى معركة بسهل أنقرة انتصر تيمور وهزم العثمانيين وأسر السلطان العثمانى واستولى تيمور على ازنيق وبورصة وغيرها فى عام (٨٠٥هـ./ ١٤٠٣م.)(٤). كما زحف تيمور بجيوشه شرقاً فاستولى على مدينة غزنة وقندهار التى تمتد حدودها حتى جبال الهند كوش وعيّن حفيده «أمير زادة پير محمد بن

---

(١) كلمة «تيمور» بالتركية تعنى باللغة العربية «حديد» وكلمة «لنك» فارسية وتعنى بالعربية «الأعرج» وكذلك كلمة «كوركان» تعنى الختن أو زوج ابنة الخاقان.

Lane- Poole S., Op. Cit., P. 267.; Bouvat L., Timur- Lang. P. 842.; Haase C . P Timuriden. P. 139.

(2) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 165.

(3) Bouvat L., Op. Cit., P. 842.

(٤) على حسون: تاريخ الدولة العثمانية وعلاقاتها الخارجية. ص٢٤.

غياث الدين جهانكير» حاكماً على حكومة قندهار(٥). وتطلع الغازى الكبير تيمور إلى أكثر من ذلك ولكن وفاته وقعت فى سنة (٨٠٧هـ./ ١٤٠٥م.)(٦) تاركاً لأبنائه وأحفاده من بعده امبراطورية مترامية الأطراف وكان قد أوصى بأن يكون حفيـــده الأمير «پير محمد» خليفته على العرش فى سمرقند ولكن سرعان ما نشبت القلاقل والصراعات حول كرسى العرش بسمرقند فقتل الأمير پير محمد فى سنة (٨٠٩هـ./ ١٤٠٦م.)(٧). دون أن يجلس على كرسى العرش الذى فاز به ابن عمه سلطان خليل ميرزا بن جلال الدين ميرانشاه بن تيمور لنك ولكن فى نهاية سنة (٨١١هـ./ ١٤٠٩م.) استولى شاه رخ بن تيمور لنك على عاصمة التيموريين «سمرقند» وعين «سلطان خليل ميرزا» حاكماً على الرى حيث توفى هناك فى سنة (٨١٤هـ./ ١٤١١م.)(٨). ولقد استطاع شاه رخ أن يؤكد سيادته ويعيد تنظيم مدينة سمرقند عاصمة ملكه وتعمير وبناء مدينتى مرو وهراة ومن ثم تميزت فترة حكمه بالاستقرار وانتشار السلام فى ربوع الأمبراطورية خلال هذه الفترة الطويلة (٨٠٧ــ ٨٥٠هـ./ ١٤٠٥ــ ١٤٤٧م.)(٩). ثم خلفه ابنه أولغ بك على عرش التيموريين ولكنه قتل فى سنة (٨٥٣هـ./ ١٤٤٩م.) على يد ابنه عبداللطيف ولكن فى سنة (٨٥٥هـ./ ١٤٥٢م.)(١٠). اعتلى عرش الامبراطورية التيمورية السلطان «أبوسعيد بن محمد بن ميرانشاه» الذى يعتبر أعظم قائد فى عصره واستمر حتى مقتله فى سنة (٨٧٣هـ./ ١٤٦٩م.)(١١). وخلفه ابنه أحمد على عرش التيموريين لتشهد البلاد ازدهاراً معمارياً وأدبياً حتى

---

(5) Roemer H . R., Timur in Iran. (Ch. 2. in the Cambridge Hiscry Of Iran. Vol. 6) P. 70.

(6) Bouvat L., Op. Cit., P. 843.

(٧) ابن عربشاه : المرجع السابق. ص ٩٥.
وتنسب إلى الأمير «پير محمد» نسخة مخطوطة من كتاب الشاهنامة للفردوسى محفوظة بدار الكتب المصرية فى القاهرة (تحت رقم ٥٩ تاريخ فارسى) تشتمل على شمستين بها نص كتابى يفيد أنها كتبت برسم خزانة هذا الأمير ولكن المخطوطة ورد فى خاتمتها أنها نسخت فى سنة (٨٤٤هـ./ ١٤٤١م.) وسوف نناقش هذا فى ص ٢٦٦ وما بعدها من هذا الكتاب.

(8) Roemer H . R., Op. Cit., P. 101.

(9) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 165.

(10) Bouvat L., Op. Cit., P. 845.

(11) Roemer H . R., Op. Cit., P. 117.

قيل أنه كان حاكماً لمملكة حقيقية[١٢]. حتى سنة (٨٩٩هـ./ ١٤٩٤م.). ويليه فى الأهمية السلطان «حسين بن منصور بن بايقرا» الذى يعتبر آخر شخصية تيمورية عظيمة حكمت من مدينة هراة كِل اقليم خراسان (٨٧٣ــ ٩١٢هـ./ ١٤٦٨ــ ١٥٠٦م.)[١٣].

ولقد كان التيموريون آخر أسرة قوية تنحدر من أسرة قبلية حكمت إيران وحققت التوازن فى الصراع على السيادة بإيران فى شرق العالم الإسلامى[١٤]. ولقد جعل سلاطين آل تيمور من بلاطهم ملجأ لمشاهير الأدباء والفنانين والمصورين من كل المدن الإيرانية التى كانت مراكز فنية مزدهرة مثل شيراز وبغداد وتبريز وغيرها فوصل الفن الإسلامى فى إيران أوج ازدهاره خلال القرن (٩هـ./ ١٥م.) وازدهرت مدارس ومراكز فى فن التصوير فى كل من سمرقند وبخارى وهراة وشيراز وتبريز ونالت فنون الكتاب الكثير من العناية والرعاية وبخاصة فى عهد الأمير بايسنقر بن شاه رخ والسلطان حسين ميرزا بايقرا[١٥]. هذا إلى جانب الفنون التطبيقية الأخرى وبخاصة المنتجات الخزفية التى أبدع فنانوا وخزافيو العصر التيمورى فى انتاجها وزخرفتها[١٦]. وفى فن العمارة الإسلامية أصاب التيموريون توفيقاً كبيراً منذ عهد مؤسس امبراطوريتهم الذى مايزال ضريحه فى سمرقند «گورى مير»[١٧]. يشهد برعايتهم وعنايتهم بالعمارة وانشاء العمائر المتنوعة الوظائف مثل المساجد والأضرحة التى انتشرت فى أرجاء سمرقند مثل «بيبى خانوم» و«أولوغ بك» و«شاه زندا» كما انتشرت فى اقليم آذربيجان حيث مدينة تبريز[١٨]. وغيرها.

---

(12) Bouvat L., Op. Cit., P. 845.

(١٣) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. ص٤٦ــ٤٧.

(14) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 165.

(15) Ettinghausen R., Op. Cit., P. 47.

(١٦) زكى حسن: الفنون الإيرانية. ص ١٧٦.

(17) Pander K.Sowgetischer Orient. Kunst und Kultur, Geschichte und Gegenwart der Völker Mittelasiens. Pl. 18.

(١٨) ولبرد.: إيران ماضيها وحاضرها. ص ٧٧ــ٨٠.

المميزات الفنية العامة:

امتازت صور المخطوطات الغزيرة التى وصلتنا من المدرسة التيمورية بخصائص وأساليب فنية اعتمدت فى كثير منها على ما كان سائداً من أساليب فنية وخصائص امتازت بها صور المخطوطات بحسب المدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية خلال القرن (٨هـ./ ١٤م.) ونظراً للانتاج الغزير من صور المخطوطات بحسب المدرسة التيمورية نوجز أهم المميزات الفنية العامة فى النقاط التالية:

□ من حيث تكوين الصورة وتوزيع عناصرها الفنية استمر أسلوب اتساع المقدمة التى تمثل أرضية الصورة على حساب مؤخرة الصورة التى تمثل السماء وكذلك ظل استخدام خط الأفق المرتفع ليتيح الفرصة لشغل أرضية الصورة التى تعتبر مسرح الأحداث بالرسوم الآدمية والحيوانية أو برسم المنظر الطبيعى بمفرداته الزخرفية من نباتات وزهور وأشجار وغيرها. وهكذا استمر أيضاً استخدام منظور عين الطائر. كما استطاع مصور العصر التيمورى اتقان ما حققه مصور المدرسة الجلائرية من محاولة ايجاد ملائمة فى النسبة بين رسوم الآدميين وما يحيط بها من بيئة طبيعية أو خلفية معمارية. ويغلب على صور العصر التيمورى التسطح مما أفقدها مظهر العمق وبالتالى جاءت رسومها غير مجسمة نتيجة اهمال الظل والنور ذلك أن المصور المسلم قد ورث بوجه عام رسم صوره فى وضح النهار ومن ثم فألوانها ساطعة زاهية على الرغم من رسمه بعض الصور التى تمثل أحداثاً تدور ليلاً فيرسم النجوم والقمر ولكن ألوانها ساطعة وزاهية. هذا علاوة على اتقان أساليبّ تصميم الفراغ ونهوض المصورين فى المدرسة التيمورية بمستوى الخط المعبّر كما وضح التعاون المثمر بين مجموعة أو فريق العمل فى انجاز المخطوط المزوق بالصور وعلى رأس هؤلاء المصور والخطاط والمذهب فوصلتنا مخطوطات غاية فى الدقة والاتقان عن طريق بسط تكويناتهم الفنية لتعبّر تعبيراً واضحاً عن الوقفات والإيماءات (١٩).

□ ومن حيث الرسوم الآدمية فى صور المدرسة التيمورية فهى تنبىء عن مهارة المصور فى توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات وإن كانت لاتزال هذه الرسوم

---

(١٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٨١.

جامدة فلقد حاول أن يكسر حدة هذا الجمود عن طريق استخدام الحركات والإشارات بالأيدى ولفتات الرءوس وأوضاعهم فى الصورة عن طريق الوقوف أو الجلوس أو الركوع مما يضفى على رسوم الأشخاص بعض الحركة والحيوية (٢٠)، بل فى بعض صور المخطوطات حاول المصور ممارسة التعبير عن المشاعر الرقراقة والمواقف الدرامية والإحساس الصوفى وربما كان موضوع الصورة يفرض ذلك على المصور (٢١).

□ الإقبال والشغف برسم المناظر الطبيعية التى كان المصور المظفرى والمصور الجلائرى قد قطع شوطاً كبيراً فى سبيل اتقانها وادخالها كعنصر هام من العناصر الفنية الرئيسية فى الصورة من مناظر طبيعية ذات جبال وتلال على شكل الاسفنج (٢٢). ومناظر مليئة برسوم الزهور والحزم النباتية المزهرة والأشجار المتنوعة منها أشجار السرو وأشجار الدلب (٢٣). ومناظر البساتين والحدائق التى توضح آثار فصل الربيع بألوان زاهية ساطعة لايكسر من حدتها أى تدرج. مما يبعث على البهجة والسرور ومن ثم أصبحت صور المدرسة التيمورية تعبّر عن المشاعر المحببة فى تلك الفترة.

□ استمرار رسم الخلفيات المعمارية بأسلوب اصطلاحى كأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجرى بداخل العمائر. ولكن امتازت بالثراء الزخرفى فعمد المصور إلى تزيينها وتحليتها بالزخارف النباتية والهندسية وكذلك الكتابية بالخط النسخى والخط الكوفى. هذا علاوة على اضفاء مظاهر الترف والثراء برسم التفاصيل فى هذه العمائر وما تشتمل عليه من أنواع التحف كالسجاجيد والأوانى وأدوات الإضاءة والبلاطات القاشانى التى تزين أرضية وجدران هذه العمائر (٢٤). وكما سبق ملاحظته فى صور المدرسة الجلائرية أصبحت هذه الخلفيات المعمارية تحتل المساحة الأكبر فى معظم صور المدرسة التيمورية التى امتازت بالتناسق والانسجام.

---

(٢٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٦١.

(٢١) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٨١.

(٢٢) زكى حسن: المرجع السابق. ص ٩٤.

(٢٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٦٧.

(24) Pope A . U., A Survey Of Persian Art. Vol. 111. PP. 1851-1852.

□ من حيث الألوان امتازت صور المدرسة التيمورية بجمال ألوانها المتنوعة خاصة الحمراء منها والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج (٢٥). واستخدام اللون الأزرق اللازوردى بدرجاته وكان يستخدم فى تلوين السماء واللون الأخضر بدرجاته وبخاصة فى رسم الأعشاب والشجيرات الخضراء. والأصفر والبنفسجي والبنى والوردى والأبيض واللون الذهبى الذى استخدم بكثرة حتى فى تلوين السماء فى بعض صور المخطوطات أو فى زركشة الثياب أو فى رسم التاج الذى يرتديه الملك المرسوم فى بعض الصور. والحق أن الألوان استخدمت فى المدرسة التيمورية بدقة واتقان وانسجام وكذلك محاولة المزج بينها ببراعة ومهارة تنبىء على التطور والازدهار الذى أثمر بظهور المصور الكبير «كمال الدين بهزاد» فى نهاية عصر التيموريين تحت رعاية السلطان حسين ميرزا بايقرا فى مدينة هراة.

□ من حيث موضوع الصورة يلاحظ أن المصور التيمورى اختار موضوعات صوره بدقة واتقان وبخاصة تلك التى تميل نحو تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية ومحاسن الطبيعة أى تلك التى تبعث على البهجة والسرور وحتى الصور التى تمثل موضوعات المعارك والقتال والمبارزة كانت ترسم فى الغالب بروح زخرفية بعيدة عن الحزن والألم والقسوة (٢٦).

المراكز الفنية التيمورية :

يعتبر عصر تيمور وخلفاؤه من أزهى عصور التصوير فى إيران حيث كانت توجد معاهد لفنون الكتاب لإنتاج المخطوطات المزوقة بالصور الملونة ولتدريب الفنانين على انتاجها يعمل ويتدرب فيها فريق عمل متكامل على رأسهم الخطاطون والمصورون والمذهبون والمجلدون وغيرهم وتخرج من هذه المعاهد الفنية مشاهير الفنانين والمصورين فلقد كان المصور بهزاد يعمل فى معهد فنون الكتاب فى هراة فى أواخر العصر التيمورى (٢٧). وازدهرت فى العصر التيمورى مراكز تصويرية عديدة فى أنحاء إيران منها فى شيراز وفى تبريز وفى سمرقند عاصمة

---

(٢٥) ثروت عكاشة : المرجع السابق. ص ١١١.

(٢٦) حسن الباشا : المرجع السابق. ص ٢٧٢.

(٢٧) محمد مصطفى : التصوير فى العصرين التيمورى والصفوى. ص ١٨.

التيموريين الأولى ثم فى عاصمتهم الثانية والتى استمرت حتى نهاية العصر التيمورى فى هراة وكذلك فى بخارى كلها مراكز تصويرية تنتمى إليها مخطوطات مزوقة بالصور بحسب المدرسة التيمورية تتجلى فيها المميزات الفنية العامة السابق شرحها بالإضافة إلى بعض الخصائص الفنية القليلة التى قد تميز بين مركز وآخر وإن كان التميز بين أساليب هذه المراكز المختلفة قد يكون أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بينها (٢٨) . وفى الصفحات التالية دراسة لأهم الأمثلة من صور المخطوطات التى تنسب لأهم هذه المراكز التصويرية فى العصر التيمورى :

شـــــيراز:

كانت شيراز فى عصر المغول مدينة زاهرة بالثقافة وعامرة بالرخاء وكذلك فى عصر المظفريين ففيها عاش الشاعر سعدى ثم الشاعر حافظ الذى شاهد غزو تيمور لنك واستيلاؤه عليها (٢٩) . ولقد حكم شيراز الأمير «اسكندر سلطان بن عمر شيخ» حفيد تيمور لنك (٧٩٩ــ ٨١٨هـ./ ١٣٩٦ــ ١٤١٥م.) (٣٠) . وكان راعياً للشعراء والفنانين فلقد استقدم الخطاط المشهور لدى بلاط الجلائريين ببغداد «مولانا معروف» وأحاط نفسه بالشعراء حتى أنه كلأ بعنايته شاعراً كان يكتب بالتركية يدعى «مير حيدر» (٣١) . ولقد انتعش فى عصره فن تزويق المخطوطات بالصور بحسب المدرسة التيمورية فى شيراز إذ وصلتنا مجموعة من المخطوطات المزوقة بالصور منها الذى تم نسخه وتزويقه بأمر اسكندر سلطان نفسه مثال : نسخة مخطوطة من كتاب «شاهنشاه نامه أو ملحمة تيمور» (٨٠٠هـ./ ١٣٩٧م.) (٣٢) . ونسخة مخطوطة من كتاب «فى الأشعار الفارسية» نسخها الخطاط المشهور محمود بن مرتضى الحسينى لاسكندر سلطان فى شيراز سنة (٨١٢هـ./ ١٤١٠م.) (٣٣) . ونسخة مخطوطة ثانية من نفس الكتاب تم نسخها لاسكندر سلطان (٨١٣ــ ٨١٤هـ./ ١٤١٠ــ ١٤١١م.) وهى محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن (٣٤) .

---

(٢٨) زكى حسن : المرجع السابق . ص ٩٦ .

(29) Gray B., Persian Painting. P. 57.
(30) Robinson B . W., Islamic Painting. P. 139.
(31) Gray B., Op. Cit., P. 69.
(32) Robinson B . W., A Descriptive Catalogue. P. 11.
(33) Gray B., Op. Cit., P. 72.
(34) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 71., Pl. P. 73.

وبعد مقتل اسكندر سلطان تولى حكم شيراز ابن عمه الأمير إبراهيم سلطان ابن شاه رخ (٨١٧ـ ٨٣٨هـ./ ١٤١٤ـ ١٤٣٥م.)(٣٥). والذى أحاط نفسه أيضاً بالشعراء والفنانين وكان يعتبر هو نفسه خطاطاً ونتج عن رعايته وعنايته بالمصورين إنجاز مجموعة من المخطوطات المزوقة بالصور منها على سبيل المثال: نسخة مخطوطة من كتاب «فى الأشعار الفارسية» نسخها الخطاط الشهير «محمود الكاتب الحسينى فى شيراز» سنة (٨٢٣هـ./ ١٤٢٠م.)(٣٦). أعدت لكى تهدى للأمير بايسنقر فى هراة. ونسخة مخطوطة من شاهنامة الفردوسى يطلق عليها «شاهنامة إبراهيم سلطان» محفوظة فى المكتبة البودلية بأكسفورد (٣٧). ثم استمرت شيراز يتوالى عليها أمراء البيت التيمورى فى الحكم حتى سقطت فى أيدى التركمان «قراقويونلو» أى أصحاب الشاة السوداء مع منتصف القرن (٩هـ./ ١٥م.) ومن بعدهم التركمان أصحاب الشاة البيضاء «الآق قويونلو». وفى الصفحات التالية عرض لأهم المخطوطات المزوقة بالصور فى شيراز بحسب المدرسة التيمورية.

وربما كان أقدم مخطوط ينسب إلى شيراز بحسب المدرسة التيمورية فى عهد اسكندر سلطان بن عمر شُيخ هو كتاب «شاهنشاه نامه أو ملحمة تيمور» (٣٨). فى مجلدين أحدهما تحتفظ به مكتبة شستر بيتى بدبلن (تحت رقم مخطوط ١١٤) ويشتمل على خمس صور ملونة (٣٩). والمجلد الثانى يحتفظ به المتحف البريطانى بلندن (تحت رقم شرقى ٢٧٨٠) ويشتمل على حوالى إحدى عشرة صورة ملونة (٤٠). وقام بنسخ المجلدين الخطاط «محمد بن سعيد ابن سعد الحافظ القارىء» فى سنة (٨٠٠هـ./ ١٣٩٧م.)(٤١). وإن كانت الصور الستة عشر

(35) Robinson B . W., Islamic Painting. P. 1400
(36) Robinson B . W., A Descriptive Catalogue. P. 23.
(37) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 98, Pl. P. 100.
(38) Gray B., Peraian Painting. P. 67.
(39) Robinson B . W., A Descriptive Catalogue. P. 11.
(40) Ibid. P. 11.
(٤١) ذُكر هذان المجلدان على أنها من كتاب شاهنامة الفردوسى ومن بين محتوياتها ديوان كرشاسب نامة وثلاثة دواوين شعر أخرى. أنظر:
Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit. PP. 62, 63. No. 33.; Robinson B . W., Op. Cit., P. 11.

فى المجلدين تعانى من الإهمال وبعض التلف إلا أن بعضها فى حالة جيدة ويمكن من خلال مقارنتها مع صور المدرسة المظفرية والمدرسة الجلائرية يلاحظ مدى تأثر هذه الصور الستة عشر بالأساليب الفنية للمدرستين بوضوح. ويلاحظ فى هذه الصور استخدام اللون الأزرق اللازوردى وكذلك استخدام اللون الذهبى بكثرة.

ومن صور المجلد المحفوظ بمكتبة شستر بيتى نذكر صورة تمثل بهرام گور يفوز بتاج إيران بعد معاناة (لوحة رقم ٩١)(٤٢). فلقد رسم المصور منظراً طبيعياً تتخلله تلك النباتات والزهور والشجيرات المزهرة فى تناسق وانسجام. ونشاهد بهرام گور يعتلى ربوة وقد أمسك بالدبوس بين يديه ليهوى به على الأسد الثانى فلقد صرع الأسد الأول. فى حين يعتلى شخص صهوة جواده وقد وضع التاج الملكى فوق رأسه. ويقف خلف الصخور الإسفنجية مجموعة من الأشخاص ينتظرون نتيجة هذه الحادثة التى إن اجتازها بهرام گور بقتله الأسدين سيفوز بملك إيران ويضع التاج الملكى فوق رأسه بعد أن يأخذه من خسرو المتطى صهوة جواده وقد وضع إصبعه فى فه لاندهاشه من قوة بهرام گور الخارقة (٤٣). والحق أن أسلوب توزيع عناصر الصورة متأثرة بالمدرسة المظفرية وكذلك المدرسة الجلائرية وكذلك أسلوب رسم المنظر الطبيعى شهدناه فى المدرسة المظفرية.

ومن صور المجلد المحفوظ بالمتحف البريطانى صورة تمثل محارباً بكامل زيه الحربى فى الجبال (لوحة رقم ٩٢)(٤٤). إذ يظهر الجندى أو المحارب وحيداً فى الصورة يقف بين شجرتين من أشجار الطبيعة انطلقتا من أرضية الصورة المرسومة عبارة عن مجموعة من الصخور الإسفنجية باللون الذهبى فى حين ينطلق منها جذعا الشجرتين باللون البنى ورسمت الأوراق باللون الأخضر والزهور باللون الأحمر والأبيض والبنفسجى. والملاحظ أن مؤخرة الصورة وهى السماء التى رسمت باللون الذهبى اتسعت وانحسرت مقدمة الصورة التى تمثل أرضية الصورة. وهذه الصورة

(42) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XXXI. B.
(43) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 63. XXXI. B.
(44) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 66.
ولقد نشر السيد «ثروت عكاشة» صورتين من هذا المجلد تعطينا فكرة واضحة عن الخصائص الفنية المميزة لصور هذا المجلد من كتاب «شاهنشاه نامة». أنظر:
ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٨٤ (لوحة رقم ٤٩، ٥٠).

تذكرنا بصور المدرسة الجلائرية التى حاول مصور هذه المدرسة التركيز على رسوم الطبيعة بحيث تلفت اهتمام وانتباه المشاهد أكثر من الرسوم الآدمية . هذا علاوة على المزج بين الطابع الزخرفى فى أسلوب رسم الصخور وصدق تمثيل الطبيعة فى رسوم الأشجار والزهور. وفى هذا المقام تنسب إلى مدينة شيراز مخطوطة من كتاب «فى الأشعار الفارسية» (٤٥). محفوظة فى متحف الفن الإسلامى والتركى باستانبول (تحت رقم ١٩٥٠) (٤٦). تم نسخها فى المحرم من سنة (٨٠١هـ./ ١٣٩٨م.) على يد الخطاط «منصور بن محمد بن عمر بن بختيار من بهبهان بكوهى جيلوى» وبهبهان هذه مدينة صغيرة فى جبل كوهى جيلوى غربى اقليم فارس على الطريق بين الأهواز وشيراز ومن ثم يرى السيد «محمد أغا أوغلو» نسبة هذا المخطوط إلى شيراز باعتبارها واحدة من أهم المراكز الفنية فى التصوير التيمورى منذ النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.) (٤٧). والظاهرة الفنية فى صور هذا المخطوط أنه يشتمل على اثنتى عشرة صورة كلها مناظر طبيعية رسمت بأسلوب محور يطغى عليها الطابع الزخرفى فيا عدا الصورة الأخيرة منها فهى تحتوى على منظر صيد (٤٨). يرجح «أغا أوغلو» أنها أضيفت فى وقت لاحق (٤٩).

ونشاهد فى صورة من هذا المخطوط الفريد (لوحة رقم ٩٣) (٥٠). منظراً طبيعياً يمتد من أسفل الصورة إلى أعلى عن طريق ثلاثة تلال ذات الحوافى المستديرة أوسطها أكبرها والتلان على الجانبين باللون البنى فى حين الأوسط باللون الأصفر تزركشه النباتات والزهور وأشجار متنوعة ومختلفة منها أشجار الدلب والسرو وبعض أشجار الخوخ والمشمش والبرقوق وغيرها رسمت بأسلوب زخرفى (٥١). وكلها لا يمكن أن تجتمع فى وقت واحد فى صورة واحدة. ويشاهد

(٤٥) قوامها مجموعة دواوين شعرية منتقاة لمشاهير شعراء إيران أمثال نظامى وخسرو دهلوى وخواجه عماد وشيخ سعدى وغيرهم. أنظر:

Aga- Oglu M., The Landscape Miniatures Of An Anthology Manuscript Of The year 1398 A . D. P. 97.

(46) Gray B., Op. Cit., P.

(47) Aga- Oglu M., Op. Cit., P. 98.

(٤٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٠.

(49) Aga- Oglu M., Op. Cit., P. 98. Margin 7.

(50) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 68.

(٥١) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٠ (لوحة رقم ٥٤).

نهر يتدفق من أعلى إلى أسفل فى انثناء على هيئة حرف «S» اللاتينى (٥٢). حيث يصب فى بحيرة داكنة الزرقة تسبح فيها ثلاث أوزات بيضاء مزركشة بالأحمر والأزرق وهى تمثل مع مجموعة من الطيور الصغيرة التى تحط على هذه الأشجار الكائنات الحية الوحيدة المرسومة فى الصورة.

وصورة أخرى من هذا المخطوط (لوحة رقم ٩٤) (٥٣). حيث تحتوى نفس التلال الثلاث وأوسطها أكبرها أيضاً ولكن هنا كلها رسمت باللون الأصفر ويتدفق نهران من أعلى ليلتقيا معاً فى مجرى واحد إلى أسفل بحيث يصب فى بحيرة أسفل الصورة وبوجه عام رسمت المياه باللون الفضى الذى تأكسد فى معظم الصور من هذا المخطوط وجزء من رسم المياه فى هذه الصورة رسم باللون البنفسجى الفاتح وكذلك استخدم هذا اللون فى تلوين السماء فى هذه الصورة (٥٤). أما الصورة السابقة فرسمت السماء فيها باللون الأزرق. ويلفت الانتباه رسم شجرة الرمان بأعلى على ضفة النهر إلى اليمين فى حين بأسفل الصورة على ضفة البحيرة رسمت نخلة مثمرة. وكذلك خلو هذه الصورة من رسوم كائنات حية مثل الطيور والأوز عكس الصورة السابقة من نفس المخطوط. ومن الملاحظ أن مؤخرة هذه الصورة تنحسر قليلاً خلف الأفق المرتفع بحيث اتسعت مقدمة الصورة أى الأرضية لتضم عناصر الصورة المكونة من رسوم أشجار متنوعة منها أشجار الدلب والسرو وشجيرات الزهور البيضاء والبنفسجية اللون وكذلك أشجار ذات أوراق تشبه المراوح باللون الأحمر والكروم المتسلقة على شكل لولب.

والحق أن هذه المخطوطة بصورها أثارت مشكلة من حيث موطن هذه الصور وتأريخها بالرغم من أنها تحمل تاريخ النسخ فنجد أن «ايفان تشوكين» ينسبها إلى تركيا فى حوالى النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.) (٥٥). ونجد «محمد أغا أوغلو» ينسبها إلى أحد الرهبان المزديين حاول أن يرمز بها إلى عقيدة

(52) Aga- Oglu M., Op. Cit., P. 79.

(٥٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق (لوحة ٥٥).

(54) Aga- Oglu M., Op. Cit., P. 80., Fig. 8.

(55) Stchoukine I., La Peinture Turque. 1 er Partie. PP. 63-64.

الخورنة (٥٦). التى استمرت حتى ظهرت فى فكرة الحلولية التى تؤمن بها الصوفية (٥٧). بينما يرى بعض العلماء نسبتها إلى شيراز فى أوائل القرن (٩هـ./ ١٥م.)(٥٨). ويرى آخرون أن هذه الصور إنما تؤلف مناظر طبيعية خيالية ربما أراد أن يمثل المصور بها جمال الطبيعة حسب ما يحب ويهوى أو ربما أراد أن يصور الجنة التى وعد بها المتقون (٥٩). ويتفق مع هذا الرأى السيد «ثروت عكاشة» بأن المصور المسلم استوحى ببساطة آيات القرآن الكريم التى وردت فيها أوصاف الجنة وما فيها من أشجار وأنهار مختلفة الأنواع كثيرة ومتنوعة لا مقطوعة ولا ممنوعة (٦٠).

ولعل من المخطوطات الهامة المزوقة بالصور وتنسب إلى شيراز فى عهد اسكندر سلطان بن عمر شيخ حفيد تيمور لنك مخطوط من كتاب «مجموعة فى الأشعار الفارسية» محفوظة فى مجموعة جلبنكيان بلشبونة تم نسخه على يد الخطاط الشهير «محمود بن مرتضى الحسينى» لاسكندر سلطان فى سنة (٨١٣هـ./ ١٤١٠م.)(٦١). ويشتمل على حوالى تسع وأربعين صورة ملونة (٦٢)، يتضح فيها ميل المصور إلى رسم المناظر الطبيعية وكذلك اتقان رسم الخلفيات المعمارية التى تكسوها الزخارف النباتية والهندسية. هذا علاوة على ميله إلى رسم عدد قليل من الرسوم الآدمية وبحجم كبير إلى حد ما عن ذى قبل فى صور المدرسة المظفرية أو المدرسة الجلائرية. كما تمتاز صور هذا المخطوط بحرص المصور على اظهار التناسق فى توزيع العناصر الفنية والتوازن بينها وبين الرسوم الآدمية ولقد نجح فى الربط بينها وبين البيئة ربطاً جميلاً خالياً من التنافر (٦٣).

---

(٥٦) ومن ثم فهو يرى أنها تمثل خونيرس البديعة كما صورها دين زرادشت ومن ثم فإن المصور أو صاحب المخطوط كان يدين بهذا المذهب. أنظر:

Aga- Oglu M., Op. Cit., PP. 96-98-

(٥٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٢.

(58) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 51.

(٥٩) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٢١.

(٦٠) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٤.

(61) Gray B., Op. Cit., P. 70.

(62) Robinson B . W. Op. Cit., P. 11

(٦٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٢٥.

ومن صور هذا المخطوط صورة يحيط بها إطار مذهب تزينه زخرفة التوريق العربية (الأرابيسك) تمثل الإسكندر يأســر داراب (لوحة رقم ٩٥)(٦٤). حيث اتسعت مقدمة الصورة على حساب المؤخرة (السماء) التى انحســرت بأعلى فرسمت على هيئة ستارة صغيرة باللون الذهبى الذى رسم به الإطار الزخرفى حول الصورة. وأرضية الصورة فرشت باللون الأزرق التركواز تنتهى بأعلى بخط الأفق المرتفع. ولم ينس المصور أن يرسم بأسفل جدولاً للمياه رسمت على ضفته السفلى شجيرات ذات أوراق كثيفة خضراء تزركشها الزهور الحمراء والبيضاء. وأما عن الرسوم الآدمية فنرى مجموعة من الفرسان المتحاربين يتقاتلون فيما بينهم بزيهم الحربى مستخدمين الدبابيس والنشاب والقسى وقد اصطفوا فى خط مقوّس يذكرنا بنفس الأسلوب فى المدرسة المظفرية وإن كان فى هذه الصورة أكثر دقة واتقاناً. فى حين تختبىء مجموعة من الفرسان خلف التل المقوّس القمة عند خط الأفق المرتفع يظهر منهم فارس يحمل راية وآخر يقرع طبول الحرب. وفى وسط الصورة يلفت الانتباه الاسكندر فوق فرسه وخلفه تابعه يحمل مظلة حمراء اللون فى حين أمامه ترجل جندى من على فرسه وأمسك بداراب الموثق اليدين من الخلف ولا يلبس سوى السروال الأبيض الذى يستر الجزء السفلى من جسمه. ويلاحظ فى هذه الصورة أسلوب استخدام الألوان ودرجاتها وتوزيعها على رسوم الصورة فى تناسق وانسجام بحيث فقدت الصورة طابع الحزن والأسى لمقتل داراب وذلك لأن الطابع الزخرفى طغى عليها بوجه عام. وتتشابه مع هذه الصورة من حيث سيادة الطابع الزخرفى صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الاسكندر وعرائس البحر(٦٥). إذ يظهر فيها الاسكندر وتابعه ينظران من خلف الصخور الاسفنجية الشكل على عرائس البحر أو جنيات البحر وهن يستحممن فى مياه البحيرة ويمرحن على الشاطىء فى براءة غير مدركات لمن يسترق النظر إليهن فى أعلى الصورة(٦٦). فالألوان تضفى على الصورة طابعاً زخرفياً هادئاً مثل اللون البنى للبحيرة والبنفسجى الباهت للشاطىء ثم الصخور الاسفنجية رسمت باللون الأزرق

---

(64) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 74.;

وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٦ــ ٩٧. (لوحة رقم ٥٨).

(65) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 76.

(٦٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٧ــ ٩٨ (لوحة رقم ٥٩).

والأبيض ولمسات من البنفسجي فى حين لوّنت السماء باللون الأزرق الداكن تظهر فيها رسوم النجوم باللون الذهبى مما يوحى أن الصورة تمثل منظراً تجرى أحداثه ليلاً فى حين أن الصورة يشملها الضوء فى كل ركن منها فالمصور المسلم لا يعترف بالظل والنور حتى يبتعد عن العمق والتجسيم نتيجة استخدام الظلال فى الصورة. ومن حيث الرسوم الآدمية التى فى الصورة فهى لحوريات تظهر فى الصورة كأنها لعب أطفال وزعت على الشاطىء وفى البحيرة بأسلوب زخرفى بحت بعيد عن الواقع.

وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل المجنون على قبر ليلى (٦٧). إذ تمثل منظراً طبيعياً أيضاً مثل الصورتين السابقتين تتسع فيه المقدمة على حساب مؤخرة الصورة التى تمثل السماء. ولكن يلاحظ فى هذه الصورة أن جزءاً من المتن هنا داخل إطار الصورة نفسها (٦٨)، كما أن رسم المجنون راقداً فى حالة من الحزن والأسى على قبر ليلى يشاركه فى هذه الحالة تابع من أتباعه يقف إلى جوار قبر ليلى. هذا علاوة على مجموعة من الحيوانات المختلفة التى اجتمعت حول القبر مثل النمور والأسد والثعالب والغزلان والوعول والأرانب البرية. والحق أن الصورة غنية برسومها وعناصرها الزخرفية فعلاوة على رسوم الكائنات الحية من انسان وحيوان نجد رسوم الحزم النباتية والزهور المرسومة بتناسق وانتظام على أرضية الصورة وكذلك الأشجار الكبيرة التى تنطلق على ضفة النهر الذى يجرى بعرض الصورة فى أعلى بعد رسم قبر ليلى.

وآخر مثال من صور هذا المخطوط صورة تمثل بهرام گور والصور السبع (لوحة رقم ٩٦) (٦٩). يظهر فيها خلفية معمارية عبارة عن قاعة دائرية فى قصر الخورنق الذى بناه سنمار للنعمان بن المنذر ملك الحيرة (٧٠). وزخرفت جدران القاعة العالية الشاهقة الارتفاع والمقسّمة إلى سبع مناطق رأسية مرسومة فيها سبع صور لبنات الملوك السبعة الذين كانوا يحكمون الأقاليم السبعة فـى العالم وتنتهى كل

---

(67) Pope A . U., A Survey Of Persian Art. Vol. V. Pl. 859.

(٦٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٢٧ــ ٣٢٨ (شكل ٦٧).

(69) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 75.

(٧٠) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٩٨ (لوحة رقم ٦٠).

منطقة باعلى الجدار بقبة صغيرة رسمت باللون الذى رسم به ثوب الأميرة المرسومة. وهذا التكوين المعمارى فى الصورة متأثر بلا أدنى شك بصور المدرسة الجلائرية السابق دراستها. والحق أن جميع الرسوم فى هذه الصورة تمتاز بترتيب عناصرها وتناسق ألوانها وتناسب رسومها الآدمية الرشيقة مع رسوم الخلفية المعمارية التى اختار لها المصور الشكل الدائرى حتى يستطيع أن يرسم قاعة كبيرة تنقسم إلى سبع مناطق مما يحملنا على القول بمهارة هذا المصور وبخاصة فى رسم صورة توضح ما ورد بمتن المخطوط بصدق.

ويحتفظ المتحف البريطانى فى لندن بمخطوط صغير الحجم من نفس الكتاب السابق (تحت رقم اضافة ٢٧٢٦١) (٧١). نسخه الخطاطان (محمد الحلوى الجلالى الاسكندرى) و«ناصر الكاتب» لإسكندر سلطان حاكم شيراز فى سنة (٨١٣ــ ٨١٤هـ./ ١٤١٠ــ ١٤١١م.) (٧٢). يشتمل على حوالى تسع وأربعين صورة ملونة تتشابه تشابهاً كبيراً مع صور المخطوط السابق دراسته. وأيضاً هناك الكثير من التشابه بين المخطوطين من حيث الخط والحواشى مما يؤكد نسبتها إلى مدينة شيراز بحسب المدرسة التيمورية فى عهد اسكندر سلطان. ويعتبر هذا المخطوط هو آخر مخطوط ينسب إلى شيراز فى عهد اسكندر سلطان الذى انتهى بمقتله فى سنة (٨١٧هـ/. ١٤١٥م.) ثم حكم شيراز من بعده ابن عمه الأمير إبراهيم سلطان بن شاه رخ حوالى عشرين عاماً كما سبق ذكره (٧٣).

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين بألمانيا بمخطوط مزوق بالصور (تحت رقم ٤٨٩) (٧٤). تم نسخه على يد الخطاط الذائع الصيت «محمود الكاتب الحسينى» فى شيراز سنة (٨٢٣هـ./ ١٤٢٠م.) (٧٥). بأمر من الأمير إبراهيم سلطان ليقدمه هدية لأخيه الأمير بايسنقر فى هراة (٧٦). ويشتمل

---

(٧١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٣١ــ ٣٣٢.

(72) Robinson B . W., Op. Cit., P. 11.

(٧٣) أنظر ص ٢٥٥ من هذا الكتاب.

(74) Museum Für Islamische Kmunst Berlin. Katalog 1971. 489.

(75) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 67. No. 45.

(76) Robinson B . W., Op. Cit., P. 23.

هذا المخطوط على حوالى تسع وثلاثين صورة ملونة (٧٧). تختلف فى قيمتها الفنية (٧٨). وتتجلى فى هذه الصور مميزات المدرسة التيمورية فى شيراز مع ظهور بعض التطور فى أساليبها الفنية مثل استخدام المصور أقل عدد ممكن من رسوم الأشخاص تقف على مستويات مختلفة فى الصورة نتيجة استخدام الخطوط المقوسة (٧٩). هذا إلى جانب احتفاظه برسم التلال ذات الصخور الإسفنجية واستخدامه الألوان الهادئة الخفيفة فى تناسق وانسجام.

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل الحرب بين خسرو برويز وبهرام جوبين حيث تتضح فيها الخصائص الفنية السابقة (٨٠). من قلة عدد الأشخاص المرسومين فى الصورة ففى وسط الصورة نشاهد فارساً وقد هوى بسيفه على رقبة فارس آخر بضربة قاتلة ولقد نجح المصور فى التعبير عن الحركة برسم الخيل تعدو مسرعة فى حالة انطلاق فشد انتباهنا إلى قسوة المنظر (٨١). وتتشابه مع هذه الصورة من حيث هذا الأسلوب صورة ثانية من نفس المخطوط تمثل الحرب بين كيقباد وأفراسياب (لوحة رقم ٩٧) (٨٢). إذ تقتصر أرضية الصورة على الفارسين فقط أحدهما يمتطى صهوة جواده الذى يعدو مسرعاً ويمسك برمح طويل فى يده اليمنى ليطعن به الفارس الآخر الذى ترجل لتوه من على فرسه الذى يعدو أيضاً. وقد جلس على الأرض فى وضع المواجهة مع الفارس الآخر ليرشقه بسهم نافذ يقضى عليه. ونشاهد نفس التلال ذات الصخور الاسفنجية وخلفها يختبىء بعض الجنود فى مجموعتين كل مجموعة تتبع فارساً من الفارسين. ونلاحظ مهارة المصور فى رسم المنظر الطبيعى ينتهى بخط الأفق المرتفع حيث السماء التى لوّنت باللون الأزرق

---

(77) Ibid. P. 23.

(78) Museum Für Islamische kunst. P. 127. No. 489.

(٧٩) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٤٠.

(80) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XXXVII. B.

(٨١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٤١ (شكل ٦٩).

(٨٢) وهذه الصورة والصورة السابقة تبرهن على مدى التعاون بين فنون الكتاب من تصوير وتذهيب وخط لانتاج هذه الروائع من صور المخطوطات بحسب المدرسة التيمورية فى مراكزها الفنية فى شيراز وهراة وغيرها.

Museum Für Islamische kunst. No. 489. Abb. 66.

الفاتح فى حين استخدمت ألواناً هادئة خفيفة لباقى العناصر الفنية فى هذه الصورة والكثير من صور هذا المخطوط وذلك لأن المصور مايزال يرسم الطبيعة والمناظر الطبيعية بمهارة واتقان تعبر عن شغفه واحساسه بها بحيث استطاع أن ينقل إلى المشاهد ماتفيض به من جمال وروعة ويظهر ذلك بوضوح فى صورة تمثل اكتشاف خسرو لشيرين (٨٣). إذ رسم المصور خسرو يمتطى صهوة جواده خلف التلال ذات الصخور الاسفنجية بقممها الدائرية الشكل وقد وضع إصبعه فى فمه تعبيراً عن اندهاشه لروعة جمالها بينما جلست شيرين فى وسط منظر طبيعى خلاّب بأشجاره وشجيراته التى يقف فوق بعضها مجموعة من الطيور الصغيرة. وتبدو شيرين نصف عارية وهى تستحم فى بحيرة صغيرة بأسفل الصورة وقد وفق المصور فى التعبير عن غفلة شيرين عن الأعين التى تسترق النظر إليها (٨٤). مما يذكرنا بصورة الاسكندر وعرائس البحر من مخطوط فى الاشعار الفارسية (٨١٣هـ./ ١٤١٠م.) (٨٥).

وتنسب إلى شيراز نسخة مخطوطة من كتاب «ظفرنامه أو تاريخ حياة تيمور لنك» لشرف الدين اليزدى (٨٦)، يرجح إنجازها فى شيراز فى عهد الأمير إبراهيم سلطان وتشتمل على صور كبيرة الحجم ذات ألوان زاهية تتنوع بين البنى والأصفر والأخضر والأزرق والأحمر والبرتقالى. ومثال ذلك صورة تمثل دخول تيمور لنك مدينة سمرقند منتصراً (٨٧).

ومن كتب الملاحم التى وصلتنا منها مخطوطات مزوقة بالصور يمكن نسبتها إلى شيراز فى عهد الأمير إبراهيم سلطان بن شاه رخ حفيد تيمور لنك كتاب الشاهنامة لأبى القاسم الفردوسى. إذ تحتفظ المكتبة البودلية فى أكسفورد بنسخة مخطوطة منه (تحت رقم اضافة ١٧٦) (٨٨). وتشتمل على حوالى سبع وأربعين

---

(83) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XXXVII. A.

(٨٤) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٤٣.

(٨٥) أنظر ص ٢٥١ من هذا الكتاب.

(٨٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٤٧ (لوحة رقم ٩٢).

(87) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 79.

(88) Binyon, Kilkinson & Gray, Op. Cit., P. 67. No. 46.

صورة ملونة تختلف فيما بينها من حيث القيمة الفنية (٨٩). وتتشابه صور هذا المخطوط مع صور المخطوط السابق من ظفرنامه وكذلك صور مخطوط برلين السابق (٨٢٣هـ./ ١٤٢٠م.). من حيث الخصائص الفنية المميزة للمدرسة التيمورية فى شيراز. ونذكر من أمثلة صور مخطوطتنا من شاهنامة الفردوسى صورة تمثل منظراً لحديقة حيث يقوم البستانى بعمله (لوحة رقم ٩٨) (٩٠). حيث تلفت الانتباه بألوانها الزاهية البراقة بدرجاتها المختلفة وكذلك قلة عدد رسوم الأشخاص التى تتكون من ذلك البستانى يعمل بجد واجتهاد مرسوم فى منظر طبيعى من رسوم زهور وشجيرات زهور صغيرة وأشجار ذات سيقات طويلة منها أشجار السرو وغيرها. فى حين تطل خمس سيدات من شرفة القصر فى اليسار كخلفية معمارية تكسوها الزخارف النباتية الدقيقة والهندسية الرائعة بأسلوب قريب الشبه من تلك الخلفيات المعمارية السابق مشاهدتها فى صور المخطوطات التى تنتمى إلى شيراز بحسب المدرسة التيمورية ومتأثرة بأسلوب المدرسة الجلائرية فى التصوير الإيرانى. وتتشابه مع هذه الصورة صورة ثانية من نفس المخطوط تمثل بلاط الأمير أبوالفتح إبراهيم سلطان (٩١). ويلاحظ أنها تمثل منظراً داخلياً لقاعة عرش يتوسطه إبراهيم سلطان يجلس على عرشه وحوله يقف الأتباع ورجال البلاط. وأمامه توجد فسقية أو نافورة يحيط بها سور دائرى فى حين رسم المصور حوض النافورة مفصص الشـــكل تسبح فى مياهه أربع بطات. وعلى جانبى النافورة توجد زهريتان كبيرتان من الخزف البورسلين الأبيض عليه رسوم باللون الأزرق مما يؤكد على الصلات والعلاقات مع الصين فى ذلك الوقت (٩٢).

ومثال آخر من صور هذا المخطوط صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يختار فرسه «رخش» (لوحة رقم ٩٩) (٩٣). حيث يظهر فى الصورة رستم بزيه المفضل لديه والمعروف وهو خوذة على هيئة رأس الفهد وقميص من جلد النمر وهو يشد الوهق الذى التف حول ذلك الفرس الضخم «رخش» فوق أرضية تتسع بحيث

---

(٨٩) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٤٤.

(90) Binyon Kilkinson & Gray, Op. Cit., 46 (b). Frontispiece.

(91) Binyon, Wilkinson Gray, Op. Cit., Pl. XXXVIII:

(92) Robinson B . W., Op. Cit., P. 9.

(93) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 98.

تنحسر موخرة الصورة أو السماء بأعلى الصورة وقد رسمت باللون الذهبي. وتمتاز الصورة بألوانها المشبعة مثل اللون الأزرق واللون البنى وبقلة عدد رسوم الأشخاص فيها وكذلك قلة عدد رسوم الحيوان أيضاً. وتتشابه مع هذه الصورة صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يرفع أفراسياب من فوق سرجه بيد واحدة [٩٤]. حيث يظهر البطل الإيرانى رستم بنفس الزّى الذى سبق مشاهدته فى الصورة السابقة يمتطى صهوة جواده وهو يرفع البطل التورانى أفراسياب بيده اليمنى من فوق سرج فرسه ولقد حرص المصور على تركيز انتباه المشاهد لبطولة رستم الخارقة فاستخدم تصميماً على هيئة دائرة يحدها من أعلى خط الأفق المرتفع على هيئة قوس منتظم الاستدارة ومن أسفل رسم الجنود التابعة لكل من البطلين المتصارعين على هيئة صفوف دائرية الشكل [٩٥].

وتحتفظ المكتبة الأهلية فى باريس بمخطوط آخر يؤرخ بحوالى (٨٤٧هـ./ ١٤٤٤م.) [٩٦]. يشتمل على سبع عشرة صورة ملونة منها صورتان متقابلتان كفاتحة للمخطوط بمتحف الفن بكليفلاند«Cleveland Museum Of Art»[٩٧]. تمثلان بحق أروع ما وصل إليه فن تزويق المخطوطات بالصور فى شيراز بحسب المدرسة التيمورية فى منتصف القرن (٩هـ./ ١٥م.) وذلك من حيث الأساليب الفنية فى توزيع عناصر الصورة وتكوينها ورسوم الأشخاص ورشاقتها ورسم الجموع وكذلك من حيث الألوان وتناسقها وتوزيعها على رسوم الصورة فى انسجام تام (لوحة رقم ١٠٠) [٩٨]. حيث يظهر فيها أمير مع زوجه وحوله رجال الحاشية والبلاط فى مشهد وليمة فى الخلاء حيث المنظر الطبيعى وأدوات الموسيقى وخيمة مزركشة يجلس بأسفلها الأمير وزوجه. ويصطف باقى رجال الحاشية والبلاط فى المنظر الآخر لمشهد الوليمة حيث نشاهد بعض الحراس يطردون بعض الأشخاص من المتطفلين على هذه الوليمة (لوحة رقم ١٠١) [٩٩].

---

(94) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XL. A.

(٩٥) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٤٤ــ ٣٤٥. (شكل ٧٠).

(96) Gray B., Op. Cit., P. 96., Pl. P. 102, Pl. P. 103.

(٩٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٥٠ــ ١٥١ (لوحة رقم ٩٥و٩٦).

(98) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 103.

(99) Ibid. Pl. P. 102.

وهكذا يتضح ازدهار فن التصوير وتزويق المخطوطات بالصور الملونة فى شيراز بحسب المدرسة التيمورية وذلك بفضل رعاية أمراء البيت التيمورى الذين تعاقبوا على حكم شيراز من قبل السلطان التيمورى فى العاصمة هراة. يشهد بذلك ما سبق شرحه من أمثلة للمخطوطات المزوقة بالصور منها ما هو مؤرخ يحمل تاريخ نسخه وكذلك اسم الخطاط الذى قام بنسخ المخطوط تحت رعاية الأمير التيمورى وقتذاك ومنها ما هو غير مؤرخ ولكن أمكن نسبته إلى المدرسة التيمورية فى شيراز اعتماداً على المقارنة بين الأساليب والخصائص الفنية. ومن ثم يحق لشيراز أن تتبوأ مركزاً مرموقاً أيضاً فى التصوير الإيرانى بحسب المدرسة التركمانية تحت رعاية سلاطين التركمان أصحاب الشاة البيضاء.

سـمرقند:

اتخذ تيمور لنك مؤسس الأمبراطورية التيمورية من مدينة سمرقند عاصمة له وكان مولعاً بالبناء والتشييد فأمر بتشييد القصور والجوامع والمدارس والأضرحة كما استجلب الكثير من الفنانين والصناع المهرة من المدن التى استولى عليها فى إيران مثل تبريز واصفهان وشيراز وبغداد. وكان من بين مشاهير الفنانين الذين استجلبهم من البلاط الجلائرى الأستاذ «عبد الحى» وتلميذه المصور «جنيد نقاش السلطانى» (١٠٠). ولكن لم تصلنا مخطوطات مزوقة بالصور من سمرقند بحسب المدرسة التيمورية فيما عدا بعض الصور التى رسمت بالحبر الصينى تحمل تأثيرات فنية صينية واضحة ليس فى الأسلوب فحسب وإنما الموضوعات والرسوم نفسها ذات أصول صينية قوامها رسوم حيوانات وطيور خرافية (١٠١).

وينسب إلى سمرقند بعض الصور الجدارية التى ذكرت المصادر الأدبية والتاريخية الكثير عنها وأنها كانت تزين قصور واستراحات مدينة سمرقند والتى سجّلت عليها فتوحات تيمور لنك وكذلك صور أبناء تيمور وقواده البارزين (١٠٢).

---

(١٠٠) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٥٦؛ وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٨٣.

(١٠١) زكى حسن: التصوير فى الإسلام عند الفرس. لوحة رقم ١٧ (شكل ٢٢ و٢٣)؛ والأطلس. (شكل ٨٢٠ و٨٢١ مكرر).

(١٠٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٨٣.

ولكن معظم هذه الصور الجدارية اندثر ولم يبق منه أى أثر فيما عدا أجزاء من لوحات على جدران قصر بجيفى سلطان حفيدة تيمور لنك وكذلك أجزاء من أحد المشاهد الخلوية عثر عليها بضريح شقيقته «شيرين بك أغا» الذى شيّد فى سنة (٧٨٧هـ./ ١٣٨٥م.) (١٠٣). ويذكر أن الأمبراطور المغولى الهندى «جهانكير» تسلّم من الشاه عباس الأكبر الصفوى لوحة تصوّر احدى حملات تيمور لنك على آسيا الوسطى وعليها توقيع المصور «خليل» الذى كان من مشاهير مصورى بلاط «شاه رخ». كما أنه هناك اشارات تاريخية ببعض الصور التى تمثل تيمور لنك وأولاده وقواده على المنسوجات الحريرية وكانت صورة كل شخص مستقلة أى صورة شخصية وكان اسم كل صاحب صورة مدوناً إلى جانب صورته (١٠٤). إلا أنه لم يصلنا منها شيء حتى الآن.

وينسب إلى سمرقند بعض مخطوطات مزوقة بصور تتعلق بموضوعات فلكية منها مخطوط من كتاب «مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة» لعبد الرحمن الصوفى تحتفظ به المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم عربى ٥٠٣٦) (١٠٥). نُسخَ هذا المخطوط فى مدينة سمرقند للسلطان أولغ بك بن شاه رخ حوالى سنة (٨١٢هـ./ ١٤٠٩م.) الذى كان مولعاً بالفلك والعلوم الفلكية وشيّد مرصداً فلكياً بالقرب من مدينة سمرقند. ويشتمل هذا المخطوط على الكثير من الصور التى توضح موضوعات وردت بمتن المخطوط مثل صورة التنين على ما ترى فى السماء (١٠٦). ورسوم حيوانات أخرى وطيور ورسوم آدمية تمثل النجوم والمجموعات الفلكية المختلفة مثل صورة ممسك الأعنة على ما ترى فى الكرة، وصورة العذراء (١٠٧) وغيرها. ويمكن ملاحظة التأثير الصينى فى هذه الرسوم والطابع المغولى الذى يسود الرسوم الآدمية (١٠٨).

---

(103) Gray B., Op. CIt., P.

(١٠٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٨٣- ٨٤.

(105) Blochet E., Musulman Painting. Pls. LXXXVIII- XCIII.

(106) Blochet E., Op. Cit., Pl. LXXXVIII.

(107) Ibid. Pl..XC.

(١٠٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٥٨.

وينسب إلى سمرقند فى حوالى النصف الأول من القرن (٩هـ./ ١٥م.) مخطوط آخر يشتمل على حوالى خمس وأربعين مجموعة من مجموعات النجوم والفلك موضحة بالرسوم يحتفظ بها متحف المتروبوليتان فى نيويورك (١٠٩).

والحق أن مدينة سمرقند لم تقدم لنا مخطوطات مزوقة بالصور بحسب المدرسة التيمورية تصل فى روعتها ومستواها الفنى تلك المخطوطات المزوقة بالصور من مدينة شيراز أو مدينة هراة.

هـــــراة:

أصبحت هراة بعد وفاة تيمور لنك مؤسس الأسرة التيمورية عاصمة الأمبراطورية التيمورية على يد السلطان شاه رخ بن تيمور لنك (٨٠٧ــ ٨٥٠هـ./ ١٤٠٤ــ ١٤٤٧م.) ويذكر أنه اصطحب معه إلى هذه المدينة بعض مشاهير الفنانين والحرفيين المهرة الذين كان والده تيمور لنك قد نقلهم منها إلى سمرقند. ومنذ ذلك الوقت بدأ العمل فى تزويق المخطوطات بالصور الملونة بحسب المدرسة التيمورية فى هراة على أيدى مشاهير الفنانين من مصورين وخطاطين ومذهبين عملوا فى البلاط التيمورى ثم أنشأ الأمير بايسنقر معهداً لفنون الكتاب بهراة أنتج أروع المخطوطات المزوقة بالصور وبخاصة تلك التى نسخت من كتب أدبية وتاريخية مثل كتاب كليلة ودمنة وكتاب الشاهنامة لأبى القاسم الفردوسى وكتاب جلستان لسعدى. ثم كان استمرار الازدهار لفن التصوير بحسب المدرسة التيمورية فى هراة على يد الأمير حسين ميرزا بايقرا الذى ظهر فيه نجم المصور الإيرانى الكبير كمال الدين بهزاد الذى أسس مدرسة فى التصوير الإسلامى فى إيران وكان له تلاميذه الذين أصبحوا من بعده أساتذة فى التصوير خلال العصر الصفوى. ونظراً لغزارة المخطوطات المزوقة بالصور بحسب المدرسة التيمورية فى هراة وكثرة ما وصلنا من هذه المخطوطات التى تزخر بها المتاحف والمكتبات العالمية نركز فيما يلى على أهم الأمثلة منها والتى تتجلى فيها خصائص ومميزات المدرسة التيمورية فى هراة بحسب الترتيب الزمنى اعتماداً على تاريخ نسخ المخطوط:

---

(١٠٩) زكى حسن: الأطلس (شكل ٨٢٢ و٨٢٣ مكرر)؛ وحسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٥٨.

ولعل من أقدم المخطوطات المؤرخة المزوقة بالصور مخطوط من كتاب «جلستان» لسعدى نسخه الخطاط المشهور «جعفر البايسنقرى» فى سنة (٨٣٠هـ./ ١٤٢٦م.)(١١٠). محفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن (تحت رقم ١١٩)(١١١). ويشتمل على ثمانى صور ملونة تمتاز بجمال ألوانها وتناسقها وانسجامها. ويلاحظ مدى توفير المصور فى ايجاد التناسب بين رسومه وبخاصة رسوم الآدميين ورسوم الخلفيات المعمارية. ومثال ذلك صورة تمثل محادثة الوزير الدرويش مع الملك (لوحة رقم١٠٢)(١١٢). إذ يظهر فى الصورة الوزير الفقير فى منظر خلوى إلى اليمين بينما رسم المصور إلى اليسار خلفية معمارية لقصر ملكى شاهق الارتفاع ويحيط به الحرس يتمنطقون سيوفهم. ويسود الصورة ألواناً هادئة متناسقة بدرجاتها المختلفة وبخاصة اللون البنفسجى والأزرق والأخضر والأحمر وغيرها. ويلاحظ الدقة والاتقان فى تلك الزخارف النباتية والهندسية والكتابية التى تكسو جدران القصر الملكى فى الصورة. ونفس الأساليب والعناصر الفنية والألوان تتطابق فى صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل فتاة تقدم قدحاً من الماء المثلج لسعدى (١١٣). وتتشابه مع هاتين الصورتين من حيث الخلفية المعمارية والألوان والتناسب بين رسوم الآدميين ورسوم الخلفيات المعمارية صورة تمثل شخصاً يقف عند باب محبوبته (لوحة رقم١٠٣)(١١٤). من مخطوط من كتاب «فى الأشعار الفارسية» لبايسنقر (٨٣٠هـ./ ١٤٢٧م.) محفوظ فى مجموعة فنية بفلورنسة (١١٥).

ومن أهم المخطوطات التى نسخت فى هراة فى عهد بايسنقر نسخة مخطوطة من كتاب الشاهنامة للفردوسى محفوظة بمتحف قصر جلستان فى طهران نسخها الخطاط الذائع الصيت فى البلاط التيمورى «جعفر البايسنقرى» فى سنة (٨٣٣هـ./ ١٤٣٠م.) لمكتبة الأمير بايسنقر بن شاهرخ (١١٦). وتشتمل على

---

(110) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 68. No. 48.

(١١١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٦٨.

(112) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 87.

(113) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XLII.

(114) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 86.

(115) Ibid. P. 85.

(116) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 69. No. 49.; Pope A. U., Op. Cit., Vol. III. PP. 1851- 1852, Pls. 869- 874.

مجموعة من الصفحات المزينة بالزخارف الجميلة المذهبة وعلى عشرين صورة ملونة من بينها فاتحة من صورتين متقابلتين تمتاز علاوة على الخصائص الفنية للمدرسة التيمورية بجمال الرسم وصفاء الألوان ولمعانها واتقان المناظر الطبيعية والطابع الزخرفي النبيل الرشيق (١١٧). ومن أروع صورها الفاتحة التى تحتوى على صورتين متقابلتين لمنظر صيد فى الأولى يتوسط منظر الصيد الأمير بايسنقر فوق صهوة جواده يتوّج رأسه التاج الملكى وخلفه تابعه يحمل المظلة حمراء اللون (لوحة رقم ١٠٤) (١١٨). وأما فى الصورة المقابلة لها نجده يمتطى صهوة جواده و يغطى رأسه عمامة بيضاء اللون (لوحة رقم ١٠٥) (١١٩). ويلاحظ فى الصورتين المتقابلتين ذلك الإطار الزخرفى من التوريق الدقيق الذى يحيط بالصورتين. كما يلاحظ روعة الألوان وطابع الثراء والترف فى استخدامها وبخاصة اللون الذهبى واللون الأخضر واللون الأحمر واللون البنى بدرجاته. وتتشابه مع هاتين الصورتين صورة من نفس المخطوط تمثل الشاعر الكبير الفردوسى وشعراء البلاط الغزنوى (١٢٠). حيث يشاهد نفس التكوين فى الصورتين السابقتين من منظر طبيعى وتوزيع لرسوم الأشخاص هذا بالإضافة إلى رسم النهر الذ يجرى فى حركة منثنية بأسفل الصورة.

وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل مقتل سياوخش على يد كروزره (لوحة رقم ١٠٦) (١٢١). حيث نشاهد المنظر الطبيعى ينتهى بخط الأفق المرتفع وخلفه رسم المصور السماء باللون الأزرق فى حين لوّنت أرضية الصورة باللون الأصفر. وطريقة توزيع رسوم الأشخاص على الصورة بأجسامهم الرشيقة وإن كان يبدو فيها بعض الجمود على الرغم من محاولة رسمهم فى حركات مختلفة.

---

(١١٧) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٣٧٣ــ ٣٧٤.

(١١٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ٧١ بالألوان).

(١١٩) المرجع نفسه (لوحة رقم ٧٢ بالألوان).

(120) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XLV. B.

(١٢١) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ٧٦ بالألوان).

ومن صور هذا المخطوط نفسه التى تمثل المناظر الطبيعية المليئة برسوم الصخور الاسفنجية الشكل وتنطلق منها رسوم الأشجار الصغيرة والأغصان المزهرة صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل العفريت الأبيض (لوحة رقم ١٠٧) (١٢٢). والتى تمتاز بقلة عدد رسوم الأشخاص المرسومة فى الصورة حيث حاول المصور التعبير فيها عن العمق برسم الكهف الذى يسكنه العفريت الأبيض فرسمه عبارة عن شكل قريب من البيضاوى لوّنه باللون الأسود ورسم العفريت باللون الأبيض كأنه دمية وقد هجم عليه رسم ليطعنه بالخنجر ليشق صدره. وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أفريدون يأسر الضحاك ويأمر بصلبه فى جبل دماوند (لوحة رقم ١٠٨) (١٢٣).

ومن صور هذا المخطوط مجموعة من الصور تشتمل على رسوم خلفيات معمارية نذكر منها صورة تمثل جلنار تطل من النافذة على أردشير(١٢٤). وهى تضم خلفية معمارية لقصر منيف يتقدمه فسحة مسوّرة وبداخلها فسقية مفصصة الشكل ولم ينس المصور أن يرسم منظراً طبيعياً. وهذه الصورة تذكرنا بالصورتين السابقتين من مخطوط جلستان لسعدى (٨٣٠هـ./ ١٤٢٦م.). ومن الصور الرائعة ذات الخلفيات المعمارية ذات التفاصيل الدقيقة المتقنة بوحداتها الهندسية وزخارفها النباتية هذا بالإضافة إلى النصوص الكتابية التى تحمل اسم الأمير بايسنقر وألقابه صورة تمثل لقاء زال بروذابة (لوحة رقم ١٠٩) (١٢٥). إذ يظهر فيها قصر ملكى يحيط به سور يمتاز بألوانه الهادئة يتوّجه شرافات بأسفلها افريز كتابى بالخط النسخى باللون الأبيض على أرضية زرقاء داكنة ما نصه «أمر ببناء هذه العمارة السلطان الأعظم والخاقان الأعدل الأكرم غياث السلطنة والدنيا والدين بايسنقر بهادر خان خلد الله ملكه». والحق أن المصور قد أصاب توفيقاً وأجاد فى رسم الصور الآدمية بحجم مناسب ورشاقة واضحة تتناسب مع رسوم الخلفية المعمارية البسيطة تذكرنا بأسلوب المدرسة الجلائرية. وتشترك مع هذه الصورة من حيث

---

(١٢٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ٧٧ بالألوان).

(123) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XLVI. A.

(١٢٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ٧٣ بالألوان).

(١٢٥) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ٨٠ بالألوان).

استمرار الأساليب الفنية التى ورثتها شيراز وهراة فى العصر التيمورى من المدرسة الجلائرية صورة تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان (١٢٦). ومن صور مخطوط شاهنامة بايسنقر الرائعة وتشتمل على خلفية معمارية صورة تمثل فرامرز حزيناً أمام نعشى أبيه رستم وعمه زواره (١٢٧). إذ نجح المصور فى رسم خلفية معمارية عبارة عن ضريح تغطيه قبة تكسوها زخارف رائعة، ويتقدم الضريح فسحة (فناء) يحيط به سور يحتوى على أبراج أسطوانية فى الأركان ويمكن الوصول إلى مدخل البناء قنطرة فوق خندق يحيط به (١٢٨). ويلاحظ الكثير من العبارات كتبت بالخط النسخى وبالخط الكوفى كلها عبارة عن حكم وأقوال مأثورة حول الموت وفلسفته الصوفية (١٢٩).

وآخر مثال من صور هذا المخطوط صورة تمثل استيلاء اسفنديار على قلعة روئين دز وقتله لارجاسب بعد أن استطاع أن يدخلها وهو فى زّىّ التجار (١٣٠). يلفت الانتباه تلك الخلفية المعمارية عبارة عن قلعة متعددة الطوابق يحيط بها سور حوله خندق يشاهد الناظر للصورة من بداخل ومن بخارج القلعة فى نفس الوقت مما يؤكد على الجمع بين البعد عن الواقع وعن المنطق فى رسم هذه الخلفية المعمارية (١٣١). ويلفت الانتباه أيضاً ماتشتمل عليه هذه العمارة من تغشيات زخرفية دقيقة من عناصر زخرفية نباتية وهندسية وكذلك كتابات بالخط النسخى والخط الكوفى مما يعوّض البعد عن الواقع فى رسم هذه الخلفية المعمارية. وبأعلى الصورة نجد رسماً يمثل اسفنديار يخلع أرجاسب بالقوة ويقتله فى حراسة بعض الجنود الذين يحملون السيوف. ولقد وُفّق المصور فى استخدام التكوين الدائرى فى رسم هذه القلعة المتعددة الطوابق. وكذلك فى توزيع الألوان فى انسجام وتناسق. هذا علاوة على التوازن والتماثل فى الصورة.

---

(١٢٦) المرجع نفسه (لوحة رقم ٨١ بالألوان).

(127) Pope A . U., Op. Cit., Vol. V. Pl. 871.

(١٢٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٩٢— ٣٩٣.

(١٢٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٢٨ (لوحة رقم ٧٩ بالألوان).

(130) Pope A . U., Op. Cit., Vol. V. Pl. 874.

(١٣١) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٣٨٨ (شكل ٧٦).

والحق أن صور مخطوط شاهنامة بايسنقر هذه بلغت درجة عالية ومستوى رفيعاً فى فن التصوير التيمورى تليق بعهد الأمير بايسنقر مؤسس معهد فنون الكتاب. وينسب إلى هراة نسخة مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة أعدها «محمد بن حسام المقلب بشمس الدين السلطانى» البايسنقرى سنة (٨٣٤هـ./ ١٤٣٠م.)(١٣٢). محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (تحت رقم ١٠٢٢) وتشتمل على خمس وعشرين صورة ملونة(١٣٣). تقف فى روعتها واتقانها على قدم وساق مع صورة شاهنامة بايسنقر السابق دراستها حتى أنها تشتمل على فاتحة من صورتين متقابلتين تمثل مجلساً للطرب فى حديقة بحضرة الأمير بايسنقر(١٣٤).

ومن الصور الرائعة من مخطوط كليلة ودمنة هذا التى تمتاز برقة وروعة ألوانها من اللون البنفسجى واللون الأزرق والأحمر والأخضر والأبيض والأسود وزعها المصور بدقة وانسجام وتآلف تام تضفى على الصورة روح الترف والثراء ويسودها الطابع الزخرفى وهذه الصورة تمثل الأسد ينقض على الثور الأسود يأكله أمام كليلة ودمنة (لوحة رقم ١١٠)(١٣٥). وتتشابه مع هذه الصورة تشابهاً كبيراً صورة من مخطوط آخر من كتاب كليلة ودمنة ينسب إلى هراة حوالى سنة (٨١٣ـ ٨٢٣هـ./ ١٤١٠ ـ ١٤٢٠م.) محفوظ بمكتبة قصر جلستان فى طهران(١٣٦). والصورة تمثل الثور «شتربة» يجول فى مرج مخصب(١٣٧).

وأما الصورة الثانية من مخطوطتنا من كليلة ودمنة فهى تمثل قصة الناسك والخروف (لوحة رقم ١١١)(١٣٨). يظهر فيها رسوم لأربعة أشخاص بأجسامهم الرشيقة المعهودة فى صور المخطوطات التيمورية فى هراة، يقفون فى أوضاع مختلفة

---

(132) Aga- Oglu M., Prelisminary Notes. P. 199., Figs. 10- 14.; Gray B., Op. Cit., P.

(١٣٣) ثروت عكاشة : المرجع السابق. (١٣٤).

(134) Aga- Oglu M., Op. Cit., Fig. 10.

(135) Gray B., Op. Cit., Pl. P.

(١٣٦) حسن الباشا : المرجع السابق. ص ٣٦٠.

(137) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 65. No. 44. Pl. XXXIV. A.

(١٣٨) ثروت عكاشة : المرجع السابق. (لوحة رقم ٨٣ بالألوان).

ولكن يتميز بينهم ذلك الناسك بثيابه وعمامته ولحيته الكثة البيضاء اللون وهو يمسك بذلك الخروف الضخم الذى اشتراه ليفى بنذر عليه. ونشاهد حوله باقى الأشخاص يأتمرون ليخدعوه ويأخذوا هذا الخروف منه وفى النهاية أفلحوا فى خطتهم وحصلوا على الخروف من الناسك. ولقد نجح المصور فى التعبير عن القصة برسومه التى وزعها عليها وخلط بين الأساليب الواقعية والزخرفية فرسم منظراً طبيعياً يمتاز بالألوان المتنوعة والهادئة وزّعت فى انسجام وتناسق تام على عناصر الصورة.

وتحتفظ دار الكتب المصرية بنسخة مخطوطة من شاهنامة الفردوسى (تحت رقم ٥٩ تاريخ فارسى)(١٣٩). كتب متنها بالخط النستعليق الجيد وتشتمل على شمستين كبيرتين فى صفحتين متقابلتين (الورقة ٦ ظهر والورقة ٧ وجه) تنحصران داخل مستطيلين وبداخل الشمسة الأولى (ورقة ٦ظهر) نص كتابى بالخط النسخى الثلث المذهب فى تسعة أسطر كما يلى:

س ١ : «برسم خزانة حضرت».

س ٢ : «أمير وأمير زاده أعظم احسب وانسب».

س ٣ : «أكرم جوانبخت(١٤٠) كامكار(١٤١) ارجمند(١٤٢) دولتيار(١٤٣). خلاصة».

س ٤ : «ادوار واعصار المخصوص بعون عناية الأحد الصمد».

س ٥ : «الأمير شمس الدولة والدنيا والدين(١٤٤) بير محمد ابن».

---

(139) Stchoukine I, Les Manuscrits Illstres Musulmans de La Bibliotheque Du Caire. No. N. P. 141.

ونصرالله الطرازى: الفهرس الوصفى. رقم ٤. ص ١٢.

(١٤٠) تعنى باللغة العربية «الحظ السعيد».

(١٤١) كامكار تعنى بالعربية «موفق» وكامگار تعنى بالعربية «الملك السعيد».

(١٤٢) تعنى باللغة العربية «عظيم أو صاحب قيمة وقدر».

(١٤٣) تعنى باللغة العربية «عون الدولة».

(١٤٤) من الألقاب التشريفية وعرفت بالألقاب المضافة إلى الدولة والملة والدين فى عصر بنى بويه (٣٢٠ـ ٤٥٤هـ./ ٩٣٢ـ ١٠٦٢م.). لمزيد من التفاصيل أنظر:

حسن الباشا: الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار. القاهرة.(١٩٥٧م.) =

س ٦ : «الأمير الأعظم الأعدل الأعلم ملك ملوك أعاظم الامراء» (١٤٥).
س ٧ : «فى العالم مستخدم أرباب السيف والقلم مستعبد» (١٤٦).
س ٨ : «أصحاب الجيش والعلم ملاذ الاسلام».
س ٩ : «وكهف المسلمين» (١٤٧).

وكذلك بداخل الشمسة أو الوردة المقابلة للسابقة، وتقع بالورقة (السابعة وجه) يوجد نص كتابى فى تسعة أسطر يكمل النص السابق، نصه كما يلى:

س ١ : «عون الضعفاء».
س ٢ : «والمساكين المعتصم بقاضى الحاجات».
س ٣ : «الأمير غياث المملكة والدنيا والدولة والدين» (١٤٨).
س ٤ : «يوسف خواجه بهادر ابن الأمير الأعظم الأشجع الأفخم».
س ٥ : «السعيد الشهير المغفور المبرور الدارج إلى» (١٤٩).

= ص ٦٢، ٣٦٠.
وكان لقب الأمير يطلق على ولى العهد فى الدولة العباسية. أنظر:
حسن الباشا: المرجع نفسه ص ١٨٢.

(١٤٥) من الألقاب الفخرية ولمزيد من التفاصيل. أنظر:
حسن الباشا: المرجع نفسه ص ١٦٢ — ١٦٣، ١٧٩ — ١٨٦.

(١٤٦) وردت هذه الألقاب كما يلى: «مستخدم أرباب الطبل والعلم» وهى من ألقاب النائب الكافل ونحوه فى عصر المماليك أنظر:
حسن الباشا: المرجع نفسه ص ٤٦٩.

(١٤٧) كيف: اضيفت اليها ألفاظ لتكوين ألقاب مركبة مثل «كهف الملة» من ألقاب أكابر الرجال العسكريين كنواب السلطنة. أنظر:
حسن الباشا: نفسه ص ٤٤٠.

(١٤٨) من الألقاب المركبة. أنظر:
حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤١٣ — ٤١٥.

(١٤٩) «للسعيد» ورد كلقب وفى أغلب الأحيان بخصوص الموتى وربما لحق بالشهيد. أنظر:
حسن الباشا: نفسه ص ٣٢١.

س ٦ : « رحمة الله تعالى الولى الأمير مظفر الدولة والدنيا » (١٥٠).

س ٧ : « والدين شيخ على بهادر خلد الله تعالى ظله فى ».

س ٨ : « خلود ظلال عاطفة أبيه ورحم ».

س ٩ : « اسلافه ومواضيه ».

ومن النص السابق والمكتوب فى شمستين كبيرتين وعلى صفحتين متقابلتين يتضح أن هذه المخطوطة من شاهنامة الفردوسى قد نسخت بأمر وتحت رعاية الأمير: « شمس الدين پير محمد ابن غياث الدين جهانگير بن تيمور » وهو حفيد تيمور، وكان هذا الحفيد سيد الهند وكابل (١٥١). وكان جده يثق أعظم الثقة فى قدراته، ثم اختاره خلفاً له على عرش التيموريين وكان قد عينه فى سنة (٧٨٥هـ./ ١٣٨٣م.) حاكماً لمدينة قندهار (١٥٢). ولكن الأمير « پير محمد » حفيد تيمور لنك قُتل فى سنة (٨٠٩هـ./ ١٤٠٦م.) على يد وزيره « پير على تاز » (١٥٣). وتشتمل المخطوطة على خاتمة تفيد بأنها تم نسخها على يد الخطاط « محمد السمرقندى لعشر خلون من ذى القعدة حجة أربع وأربعين وثمانمائة هجرية ». وهكذا يمكن القول بأن هذا المخطوط بدأ نسخه وتزويقه فى قصر الأمير « پير محمد » بمدينة قندهار مركز حكمه وقتذاك (١٥٤). وربما توقف العمل فى هذا المخطوط بمقتل پير محمد دون أن يكتمل وبالتالى وقعت فى أيدى أسلافه ضمن

---

(١٥٠) « مظفر » هذا اللقب يشمل إلى جانب معناه الحربى مدلولاً دينياً اذ أنه يرمى إلى الملقب نظراً لتقواه وصلاحه مؤيد من الله سبحانه فى انتصاره على أعدائه. أنظر:
حسن الباشا: المرجع نفسه ص ٤٧٣.

(١٥١) ارمينيوس فامبرى: تاريخ بخارى تـرجـمة أحمد محمود الساداتى. القاهرة (١٩٦٥م.). ص ٢٦٠.

(152) Roemer (H . R), Cambridge Histry of Iran. Vol. 6. P. 70., Sykes (S . P.), History of Iran. Vol. 2. P. 136.

(١٥٣) ابن عربشاه: المرجع السابق. ص ٢٩٥؛ وعلى اكبر دهخدا: لغت نامه (پى ــ پيسه گاه). تهران (١٣٣٧). ص ٢٦٦.

(١٥٤) توجد صورة بالورقة (٦ وجه) تمثل الأمير پير محمد يصطاد وعليها كتابة بالفارسية نصها « محل صورت أمير زاده أعظم شمس الدولة والدين پير محمد ».

بقية النفائس والممتلكات حتى وصلت إلى أيدى السلطان التيمورى «شاه رخ» (٨٠٧- ٨٥٠هـ./ ١٤٠٥- ١٤٤٧م.)(١٥٥). الذى اتخذ من هراة عاصمة لملكه. ومن ثم يمكن القول أن صور هذا المخطوط تنسب إلى هراة بحسب المدرسة التيمورية فى سنة (٨٤٤هـ./ ١٤٤١م.) وهو تاريخ نسخ المخطوط كما جاء فى الخاتمة. وتشتمل على حوالى مائة وخمس وستين صورة ملونة تختلف فى قيمتها الفنية نتيجة تعرض معظمها للإزالة والتشويه أو إعادة النقش ولكن العديد من هذه الصور ما تزال محفوظة حفظاً جيداً وتعود من حيث الأسلوب الفنى إلى المدرسة التيمورية كما سبق ذكره.

وصورة الفردوسى وشعراء البلاط الغزنوى «ورقة ٥ وجه» (لوحة رقم ١١٢):

ما تزال بحالة جيدة من الحفظ، وتحتل مساحة غير منتظمة الشكل مقاساتها (١٤× ٧,٥ × ٥سم)، وهى تمثل منظراً فى حديقة يحتوى على رسوم طبيعية تملأ مساحة الصورة، فى الوقت نفسه يرى خلفية خضراء تحتوى على مجموعات من الزهور والوريدات «على شكل اللوتس» تنتشرعلى صفحة هذه الخلفية النباتية الخضراء، وقد رسمت مرتبة فى أسلـوب بـديع يوضح خصائص فن التصوير التيمورى فى النصف الثانى من القرن (٩هـ/ ١٥م). ولقد رسمت هذه الخلفية ذات المنظر الطبيعى بألوان زاهية هى اللون الأحمر والأزرق والأصفر لرسوم الزهور فوق أرضية رسمت باللون الأخضر.

ويحيط بهذا المنظر الطبيعى خط مقوس من الصخور ذات الشكل الاسفنجى رسم باللون الأزرق. وهناك رسم لصخرة اسفنجية الشكل رسمت إلى اليمين أمام ذلك الشخص الواقف بأسفل نفذت باللون الأزرق فى حين تفاصيلها رسمت باللون الأزرق الداكن وخطوطها الخارجية باللون الأسود. وهناك فى الركنين إلى اليمين وإلى اليسار رسمت بعض الأشجار باللون الأبيض، فى حين أن الخط المقوس من الصخور الاسفنجية الشكل تفصل بين الحديقة وخط الأفق بأعلى الصورة ليضم السماء بلونها الذهبى.

---

(155) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 165.

ويلاحظ أن المصور رسم فى هذه الصورة أربعة أشخاص فقط فى مركز الصورة منهم ثلاثة أشخاص جالسين فى مجموعة ضد شخص واحد ذلك الذى يقف منعزلاً إلى اليمين خلف تلك الصخرة ذات الشكل الاسفنجي والغالب على الظن أنه يمثل الفردوسى والذى يرتدى حلة السفر فدخل إلى الحديقة دون قصد منه، ليستريح من عناء السفر ويؤدى فريضة الصلاة فرأى هؤلاء الشعراء فأراد أن ينضم اليهم، وقد كانوا جالسين فى هذه الحديقة ينشدون تهيئة جو شاعرى (١٥٦).

أما الأشخاص الثلاثة الذين يجلسون فى مركز الصورة يمثلون شعراء البلاط الغزنوى وهم فى الغالب بالترتيب من اليمين إلى اليسار، العنصرى وفرّخى وعسجدى. و «عنصرى» شاعر البلاط الغزنوى الأول ذائع الصيت.

ومما يلاحظ أن هذه الصورة تمثل منظراً فى حديقة يشتمل على خلفية نباتية من مجموعات الزهور والوريدات رسمت بألوان زاهية فخمة: الأصفر، الأزرق، الأحمر، الأخضر. كمحاولة بسيطة من المصور ليوضح جمال الطبيعة فى هذه الحديقة ليصنع المناخ المناسب للالهام الشعرى، لشعراء البلاط الغزنوى.

كما أراد المصور أن يظهر مهارته فى استخدام الألوان وتوزيعها فى هذه الصورة حينما لون ثياب الأشخاص فرسم الفردوسى برداء أحمر ويليه «عنصرى» برداء أزرق و «فرّخى» برداء لونه أحمر يليه «عسجدى» برداء أصفر، هذه الألوان رسمت فوق أرضية باللون الأخضر وعلاوة على ذلك استخدم درجات اللون استخداماً دقيقاً مثل الأحمر والأحمر الداكن والأزرق والأزرق الداكن استخدمها كخطوط لاظهار تفاصيل طيات الثياب التى يرتديها الأشخاص فى هذه الصورة، وكذلك فى اظهار تفاصيل رسوم الصخور الاسفنجية ورسوم الصخور بهذا الأسلوب قريب الشبه مع رسوم الصخور فى صورة تمثل البطل كستهم يقتل فرشيوارد فى مبارزة بينهما من مخطوطة من شاهنامة الفردوسى محفوظة بالجمعية الملكية الآسيوية بلندن وتعود إلى حوالى سنة (٨٤٤هـ/ ١٤٤٠م) (١٥٧).

---

(١٥٦) أنظـر:

Wilkinson (F. V. S.), Op. Cit., P. 9.; Welch (S. C.), A King's Book of Kings. P. 81.

(157) Gray (B.), Op. Cit., P. 92. Pl. P. 91.

وأما فى الصورة التى تمثل سياوش يعبر النار فى سلام (لوحة رقم ١١٣) فلقد أعطى المصور الفرصة لرسم بعض الأشخاص وبعض العناصر الزخرفية لتوضيح قصة الصورة، فرسم سياوش يمتطى صهوة جواده وبعض الأشخاص يشاهدونه وكذلك خلفية معمارية. واستغل المساحة بأسفل عمودى الشعر إلى اليسار ليرسم نافذتين بهذه الخلفية المعمارية فى حين يمتد عمودان إلى اليمين ليتركا مساحة صغيرة ليرسم فيها السماء بلونها الذهبى بأعلى التل الذى يحيط به ذلك الخط المقوس من الصخور الاسفنجية الشكل.

ولقد رسم سياوش فى وسط الصورة فوق فرسه الأسود، وهو ينظر اليه بوجهه المستدير ممسكاً بيده اليسرى لجام الفرس بلونه الأحمر بينما يده اليمنى تمسك بعصا صغيرة يضرب بها فوق ظهر الفرس. وهو يرتدى خوذة ذهبية اللون تمتد إلى أسفل حتى كتفيه اللذين يغطيهما صدرية من الذهب أيضاً ليحمى نفسه من هذه النار المحرقة (١٥٨).

وبأسفل أقدام هذا الحصان رسمت هذه النار المحرقة التى تتكون من بعض القطع الخشبية رسمت باللون البنى والأسود والأزرق الداكن. وألسنة اللهب تتصاعد إلى أعلى لتغطى جسم الحصان الأسود وكذلك بعض أجزاء من ثياب سياوش. ولقد رسمت هذه اللهب باللون الأحمر والأسود والذهبى. كما يحيط بهذه النار بعض الدخان والظلال رسمت باللون الأسود الباهت.

وإلى اليسار رسم المصور خلفية معمارية تضم بناء تزخرفه بعض الوحدات الهندسية من أشكال نجمية بداخلها نقاط زرقاء اللون فى المركز. وبأسفل هذا البناء رسمت عتبة باب كدرجة سلم واحدة تتقدم هذا المبنى، الذى يمثل فى الغالب جزء من القصر الملكى، تزينها بلاطات خزفية باللون الأزرق التركواز. وتوجد بأعلى هذه العتبة فتحة باب يغطيها باب كبير عبارة عن شكل مستطيل يتكون من ضلفتى باب كل ضلفة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء زخرفية أوسطها أكبرها

---

(١٥٨) ورد بالمتن فيما يخص موضوع هذه الصورة بأن سياوش قد ارتدى فقط الرداء الأبيض ووضع فوق رأسه خوذته الذهبية ولم يرد ذكر الصدرية الذهبية فوق كتفيه كما فى هذه الصورة أنظر:
Wilkinson (J . V . S.), Op. Cit., P. 29.

والتى يزينها عقد ثلاثى الفصوص . وتتدلى بأعلى هذا الباب ستارة قصيرة باللون البنفسجى تنتهى بجزء باللون الأرجوانى وتحلى هذه الستارة زخرفة بسيطة قوامها ثلاث نقط متجاورة باللون الذهبى ، ويفتح نافذتان بأعلى البناء يطل من الأولى بأعلى الباب مباشرة رجل يلبس التاج فوق رأسه فى حين تطل سيدة من الثانية .

والصورة التى تمثل البطل رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه بالورقة (٩٤وجه) (لوحة رقم ١١٤) :

التزم المصور فى توضيح القصة موضوع الصورة بأن اقتصر فى رسوم الأشخاص على شخصين فقط يحتلان مركز الصورة أحدهما ملقى على الأرض وقد طارت خوذته بعيداً عنه وهو ينظر بعينيه فى دهشة وهلع إلى ذلك الذى جثم فوقه وقد ضغط بيده اليسرى على كتفه فى حين يطعنه بالخنجر فى يده اليمنى ، ولقد افلح المصور فى التعبير عن محاولة سهراب الدفاع عن نفسه وذلك بمحاولته استخدام كلتا يديه ليدفع بهما رستم عنه ولكن دون جدوى .

وفى الصورة يرتدى رستم زيه الحربى المألوف من خوذة مخروطية الشكل تنتهى بزوائد تغطى الأذنين وتحميها من أسفل فى حين أن قمتها ترتفع إلى أعلى بما يشبه العصا القصيرة ويرتدى رداء قصير الأكمام من فراء النمور وهذا الرداء يرمز إلى ابراز بطولة وفروسية رستم .

وخلفية الصورة عبارة عن مساحة باللون البنفسجى زينت بحزم نباتية قوامها رسوم زهور وتنتهى الخلفية فى أعلى بخط الأفق المقوس يليه رسم السماء باللون الذهبى تتخللها بعض أشكال رسوم السحب بالطريقة التى ظهرت فى التصوير المغولى والمتأثرة بالسحب الصينية «تشى» (١٥٩). ومن الرسوم المساعدة فى هذه الصورة رسم المصور إلى أقصى اليمين واليسار فى فرسين الأول اليمين والراجح أنه فرس سهراب ابن رستم يقف فى سكون وكأنه دمية لا حركة فيها . وإلى اليسار يقف «رخش» فرس رستم وقد ربط لجامه فى شجرة عالية رسمها المصور أمام الفرس تحتل مساحة الصورة بكاملها فهى تنطلق من خط الاطار السفلى

(١٥٩) حسن الباشا : المرجع السابق . ص ٢٠٩ .

للصورة وتنتهى قمتها عند خط الاطار العلوى للصورة وبأسفل عند منبت ساق هذه الشجرة توجد مجموعة من النباتات والزهور الصغيرة.

وتتشابه هذه الصورة من حيث قلة رسومها وأنها تقتصر على ما ورد بمتن الشاهنامة بخصوص القصة التى توضحها، مع صورة من نفس المخطوطة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل التنين بالورقة (٦٧ ظهر) (لوحة رقم ١١٥). اذ تقتصر رسومها على البطل رستم يمتطى صهوة جواده وهو يرتدى زيه المألوف وواقيات الأيدى والأرجل المعدنية فى هجوم شرس على ذلك التنين الهائج والذى يبدو كأنه صخرة إلى اليسار من الصورة وقد تلوى جسده الضخم فاغراً فه لتظهر أنيابه البيضاء ولسانه الأحمر الملتهب. ولكن سيف رستم المتين كان قد هوى على رأسه ليفصلها عن جسده وتسيل الدماء بأرضية الصورة.

وليوحى المصور بدور الفرس «رخش» (١٦٠). رسمه فى حالة انطلاق وقد عض التنين عضة قوية بأسنانه، ويغطى جسد الفرس عدة الحرب من صفائح معدنية لا يظهر منها سوى أرجله (١٦١).

وينسب إلى هراة أيضاً نسخة مخطوطة أخرى من شاهنامة الفردوسى يطلق عليها شاهنامة الأمير «محمد جوكى بن شاه رخ بن تيمور لنك» الذى توفى فى هراة فى سنة (٨٤٨هـ./ ١٤٤٥م.)(١٦٢). وتشتمل على حوالى أربع وعشرين صورة ملونة. وهى محفوظة فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن (تحت رقم ٢٣٩) (١٦٣). وهذه الصور تحمل الخصائص الفنية المميزة للمدرسة التيمورية فى هراة كما سبق توضيحه فى بعض أمثلة من المخطوطات السابقة. ومن الصور التى تحتوى على منظر

---

(١٦٠) رخش هو الاسم الذى يطلق على فرس البطل الإيرانى المعروف رستم وكلمة «رخش» الفارسية تعنى بالعربية «البرق أو الصاعقة».

(١٦١) نفس الأسلوب رسم به فرس رستم فى الصورة التى تمثل رستم يرفع افراسياب من فوق سرج فرسه بيد واحدة من مخطوطة الشاهنامة المحفوظة بالمكتبة البودلية باكسفورد وترجع إلى حوالى القرن (٩هـ/ ١٥م). أنظر:
حسن الباشا: المرجع السابق. (شكل ٧٠).

(162) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 79, 93. No. 67.

(١٦٣) حسن الباشا: المرجع السابق. ص ٤١٧.

طبيعى ترصعه شجيرات الزهور والحزم النباتية الموزعة فى تناسق وترتيب . ويحيط به رسوم الصخور الاسفنجية الشكل صورة تمثل كستهم يقتل فرشيد ورد (لوحة رقم ١١٦) (١٦٤). وتمتاز بقلة عدد الأشخاص ورسوم الكائنات الحية الأخرى . ويظهر فى الصورة كستهم يهجم بفرسه على فرشيد ورد وقد فصل رأسه بسيفه وهو فوق فرسه فانطلقت الدماء منه بينما استقرت رأسه على الأرض وهى مضرجة فى الدماء وبأسفل الصورة نرى فارساً سقط قتيلاً من فوق فرسه الذى ينطلق بعيداً عنه . وبالنسبة للألوان المستخدمة فى رسم عناصر الصورة وكذلك هذه العناصر جميعها رسمت بأسلوب زخرفى لا يمت إلى القسوة والعنف موضوع الصورة بأية صلة فلقد استخدم المصور اللون البنفسجى الفاتح الأرضية الصورة التى اتسعت لتنتهى بأعلى الصورة فى خط دائرى فيه بعض الانثناءات وإلى اليمين رسمت الصخور الاسفنجية الشكل رسمت باللون الأزرق التركواز تتخللها سيقان بعض الشجيرات باللون البنى ، وأما السماء فرسمت باللون الأزرق الفاتح تتخللها رسوم السحاب الصينى باللون الأبيض .

وتتشابه مع هذه الصورة صورة ثانية من نفس المخطوط تمثل المارد أكوان يلقى البطل رستم فى البحر (لوحة رقم ١١٧) (١٦٥). حيث نشاهد نفس المنظر الطبيعى يحتل معظم مساحة الصورة التى تمتاز بقلة عدد الأشخاص المرسومة فيها . ويظهر المارد أكوان إلى اليمين بأعلى الصورة وهو يرفع يديه بأعلى وبينهما رسم صخرة ينام فوقها البطل الإيرانى رستم وفى أسفل الصورة رسم المصور بحيرة كبيرة بنفس الأسلوب السابق مشاهدته فى رسم الاسكندر وعرائس البحر من مخطوط اسكندر سلطان من كتاب مجموعة فى الأشعار الفارسية (١٦٦). ويلاحظ تلك الصخور الاسفنجية الشكل التى تتجاوز الإطار إلى اليمين فى الصورة . ورسم المصور السماء فى هذه الصورة باللون الذهبى يتخللها رسم السحاب الصينى باللون الأزرق الباهت .

---

(164) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 91.
(165) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 90.

(١٦٦) المخطوطة فى مؤسسة جلبنكيان بلشبونة (٨١٣هـ./ ١٤١٠م.).
أنظر ص ٢٥١ من هذا الكتاب .

وينسب إلى مدينة هراة فى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا (٨٧٥ــ ٩١٢هـ./ ١٤٧٠ــ ١٥٠٦م.)(١٦٧). العديد من المخطوطات المزوقة بالصور بحسب المدرسة التيمورية، لعل من أهمها مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا بايقرا مؤرخ بسنة (٨٩٠هـ./ ١٤٨٥م.) محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس(١٦٨). وتشتمل صوره على استمرار الأساليب الفنية للمدرسة التيمورية فى هراة التى ازدهرت فى عهد الأمير «بايسنقر بن شاه رخ» وبالإضافة إلى ذلك بعض التطور الفنى من حيث دقة الألوان والرسوم بتفاصيلها ومثال ذلك صورة من هذا المخطوط تمثل السلطان حسين ميرزا بايقرا فى مجلس موسيقى وطرب بقصره(١٦٩). ويظهر فى الصورة خلفية معمارية دقيقة يتوسطها السلطان حسين ميرزا بايقرا يجلس على كرسى العرش يحيط به رجال البلاط والحاشية وأمامه يركع خادم يحمل بين يديه كأس الشراب وبجواره صحفــة بها آنية الشراب. وبأسفل الصورة مجموعة من ثلاثة أشخاص يعزفون على الآلات الموسيقية المتنوعة. وتفتح نافذتان بأعلى جدار هذه القاعة تطل منها سيدتان بينما تفتح بأسفل نافذتان أكبر يلاحظ منهما أشجار الزهور فى حديقة القصر.

وفى صورة ثانية من هذا المخطوط تمثل السلطان حسين ميرزا بايقرا يتجول فى قرية بالقرب من مدينة هراة(١٧٠). نشاهد منظراً طبيعياً ما يزال متأثراً بالأساليب التيمورية يتكون من أرضية تنتهى بالصخور الاسفنجية فى خط مقوّس تنطلق منها الأشجار والأغصان ذات الزهور وبأسفل يجرى جدول مياه فى حركة انسيابية متعرجة تنمو على ضفتيه النباتات والشجيرات. ويلاحظ دقة المصور فى رسوم الأشخاص فى حجم فيه استطالة رشيقة يلبسون ثياباً مزركشة. ويلاحظ تلك الريشة التى وضعت على عمامة السلطان حسين ميرزا بايقرا التى سنشاهدها بكثرة فى صور المدرسة التركمانية فى شيراز وتبريز وفى صور المدرسة الصفوية فيما بعد.

---

(167) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 165.

(١٦٨) حسن الباشا: المرجع السابق. ص٤٣٨.

(169) Blochet E., Musulman Painting. Pl. XCVI.

(170) Ibid. Pl. XCVII.

وفى عهد السلطان حسين ميرزا بايقرا ظهر المصور الإيرانى الكبير كمال الدين بهزاد الذى عمل فى معهد فنون الكتاب (١٧١). وفى عام (٩٢٨هـ./ ١٥٢٢م.) عيّن بهزاد مديراً لمكتبة القصر فأشرف على العديد من الفنانين من مصورين ومذهبين وخطاطين ومجلدين. ويمتاز أسلوب بهزاد الفنى بخصائص فنية تتلخص فى رقة الأداء والعناية برسوم الأشخاص والواقعية الواضحة فى الأعمال والحركات ومحاولة التفريق بينهم ولا سيا أولئك الذين رسم لهم اللحى فى صوره (١٧٢). ومحاولة التعبير عن احاسيسهم وانفعالاتهم واندماجهم اندماجاً صادقاً فى أعمالهم. ومن حيث الألوان برع بهزاد فى استخدام العديد من الدرجات من اللون الواحد واستطاع أن يلعب بها فى توافق وانسجام كما أضاف ألواناً من ابتكاره إلى قائمة الألوان المستخدمة فى صور المدرسة التيمورية. كما أضفى الحياة والحركة حتى فى رسوم الحيوانات والأشجار وبخاصة عندما يرسم منظراً للخيل ترعى الحشائش وسط التلال الصخرية (١٧٣). وعلاوة على ذلك استطاع بهزاد أن يرسم صورته وكأنها لوحة من الفسيفساء تتألف أجزاؤها من مناظر مختلفة قد تجمع بين المنظر الطبيعى والخلفية المعمارية التى تكسوها العناصر الزخرفية الدقيقة وإن كانت هذه الأساليب الفنية وصلته من المدرسة التيمورية كما سبق دراسته إلا أنه طوّرها ونمّق فيها بكل دقة واتقان وتناسق فيما بينها.

ولقد ذاعت شهرة بهزاد ونال رعاية واهتمام السلاطين والملوك فى عصره مما أدى إلى تكوين مدرسة وتلاميذ ساروا على أسلوبه، بل قلدوه وقلدوا امضائه. ولكن من أشهر تلاميذه قاسم على وشيخ زاده ومحمود مذهب وأقاميرك وسلطان محمد (١٧٤). ومن ثم أصبح من العسير التعرف بسهولة على الصور التى تحمل

---

(١٧١) عاصر المصور الكبير كمال الدين بهزاد السلطان حسين ميرزا بايقرا ثم انتقل إلى تبريز تحت رعاية الشاه إسماعيل الصفوى وبقى يعمل فى خدمة الشاه طهماسب بن الشاه إسماعيل (٩٣٠-٩٨٤هـ./ ١٥٢٤- ١٥٧٦م.). ومن الغريب أن تاريخ ولادة بهزاد غير معروفة على وجه اليقين وكذلك تاريخ وفاته يقال أنها كانت بين عام (٩٤٠هـ./ ١٥٣٣م.) وعام (٩٤٤هـ./ ١٥٣٧م.).

(١٧٢) محمد مصطفى: صور من مدرسة بهزاد فى المجموعات الفنية بالقاهرة. ص ٦-٨.

(١٧٣) محمد مصطفى: المرجع السابق. ص ٨.

(١٧٤) المرجع نفسه. ص ٩.

توقيعه والصور التى صحت نسبتها إلى بهزاد والتى تحمل توقيعه الصحيح قليلة جداً. وينسب إلى بهزاد تزويق صور مخطوطة البستان لسعدى الشيرازى نسخها الخطاط المشهور «سلطان على» فى سنة (٨٩٣هـ./ ١٤٨٨م.) (١٧٥)، وقام بتذهيبها الأستاذ يارى الذى قام بالتوقيع على الصفحتين الأولين «من عمل العبديارى المذهب»، وربما كانت هذه المخطوطة قد أنجزت تحت رعاية السلطان حسين ميرزا بايقرا ذلك أن ثلاثة من فنانى بلاطه المشهورين قد ساهموا فى إخراجها وأبدعوا صنعها. وتشتمل المخطوطة على فاتحة من صورتين متقابلتين فى أول المخطوطة وتمثلان السلطان حسين ميرزا بايقرا وهو يستقبل ضيوفه فى مجلس طرب وموسيقى حيث تتمثل فى الصورتين مهارة المصور الكبير بهزاد فى تصميم صورّه واتقان كل عناصره الفنية والربط بينها لإخراج لوحة دقيقة من الفسيفساء(١٧٦).

وتحمل الصورة التى تمثل الملك دارا وراعى خيوله (لوحة رقم ١١٨) (١٧٧). توقيع المصور بهزاد «عمل العبد بهزاد» (١٧٨). ويظهر فى الصورة الملك دارا فوق فرسه وحيداً بدون اتباع وحرس وأمامه يقف فى وقار واحترام أحد رعاة الخيل. ويلاحظ مهارة بهزاد فى تصوير الأشخاص والحيوانات والمناظر الطبيعية فى توافق وانسجام تبرهن على ما وصل إليه من أسلوب خلاّق ومصداق ذلك رسوم الخيل التى وزّعها فى صورته هذه وبخاصة التعبير عن عاطفة الأمومة لذلك الفرس الصغير (المهر) وأمه التى تقضم بعض الأعشاب النباتية بينما انهمك المهر فى الرضاعة من ثديها وذلك بأعلى الصورة إلــى اليمين فى حين يتكرر هذا المشهد بأسفل الصورة ولكن يركع المهر على قدميه الأماميتين بينما رفعت أمه رقبتها لتنظر فى حركة رائعة

(١٧٥) تجدر الإشارة إلى أن الصور الست الأولى من صور هذا المخطوط من عمل المصور بهزاد. أنظر: محمد مصطفى: المرجع السابق. ص ١٠؛ وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٦٧.

(١٧٦) محمد مصطفى: المرجع السابق. (لوحة رقم ١ و٢ بالألوان).

(١٧٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص١٦٨ــ ١٦٩ (لوحة رقم ١٠٣ بالألوان).

(١٧٨) جاء هذا التوقيع على جعبة سهام الملك دارا فى الصورة: أنظر:
Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 98. No. 83, Pl. LXIX.

نحو الملك دارا. وأما عن الألوان فلقد أبدع بهزاد فى استخدام درجات أو أطياف اللون الواحد ومثال ذلك اللون الأخضر والأزرق والبنى والأحمر والبنفسجى.

وصورة ثانية من مخطوط بستان سعدى تمثل مناظر فى مسجد (لوحة رقم ١١٩) (١٧٩). تعتبر بحق صورة حقيقية لما كان يجرى داخل المسجد الإسلامى وقتذاك إذ نشاهد إلى اليسار رجلاً يتوضأ وأمامه يقف خادم زنجى يحمل له المنشفة (١٨٠). ويقف إلى جوار مدخل المسجد رجل فقير وأمامه شيخ يعطيه إحساناً. ثم نشاهد من نافذة المسجد رجلاً يصلى. وفى داخل المسجد نشاهد عدداً من الأشخاص فى حركات مختلفة ومتنوعة من العبادة إذ يجلس عند المحراب شيخان فى مناقشة دينية وإلى جوار المنبر الخشبى الرائع شيخ يجلس فى عبادة ونسك بينما يتم آخر صلاته فى حين يقف ثالث يبدأ صلاته بالتكبير. وبأسفل بائكة محمولة على عمودين نشاهد عالماً جلس يفقه سيدة فى علم النحو وبين يديه يمسك بكتاب مفتوح كتب بالصفحة اليمنى جملة فى النحو نصها: «ضرب زيد» فى حين جاء فى الصفحة المقابلة توقيع المصور بهزاد بنفس الطريقة التقليدية المعروفة كما فى الصورة السابقة «عمل العبد بهزاد». ومما يلفت الانتباه فى هذه الصورة مهارة المصور بهزاد فى رسم خلفية معمارية لمسجد يشتمل على عناصر معمارية متنوعة منها: الميضأة أو مكان الوضوء إلى اليسار بعيدة عن المسجد وداخله. والمدخل الرئيسى للمسجد يفتح فيه ضلفة باب واحدة يتصل بسور تفتح فيه العديد من النوافذ واعتمد فى رسم هذا السور على الخطوط المنكسرة للتعبير عن العمق وتقسيمه إلى مناطق عديدة. وبلاطة المحراب التى تغطيها قبة رائعة. والمنبر الخشبى متعدد الدرجات ويتكون من حشوات خشبية مجمعة العنصر الرئيسى فى زخرفتها الطبق النجمى.

ويحتفظ المتحف البريطانى فى لندن (تحت رقم شرقى ٦٨١٠) بنسخة مخطوطة من كتاب «خمسة نظامى» نسخ فى سنة (٩٠٠هـ./ ١٤٩٤ــ ١٤٩٥م.) (١٨١). من أجل الأمير «ميرزا على فارسى بارلاس» أحد قادة

(١٧٩) محمد مصطفى: المرجع السابق. (اللوحة رقم ٤ بالألوان).

(180) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. LXX. B.

(181) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P.

السلطان حسين ميرزا بايقرا المقربين (١٨٢). وتشتمل هذه المخطوطة على حوالى اثنتين وعشرين صورة ملونة تحمل بعضها توقيع المصور «بهزاد» فى حين سبع من أبدعها تحمل توقيع «قاسم على» تلميذ المصور «بهزاد» وإن كانت كافة الصور من عمل مدرسة الأستاذ «بهزاد» فهناك من يرى أن بهزاد قد رسم ست عشرة صورة ورسم ميرك خمساً وعبد الرازق واحدة وذلك اعتماداً على ما ذكره الامبراطور المغولى الهندى جهانكير الذى لم يذكر اسم قاسم على إطلاقاً (١٨٣).

ومن صور هذه المخطوطة التى تتشابه مع صور مخطوط بستان سعدى السابق دراستها صورة تمثل قصة ليلى ومجنون يتعلمون فى المسجد (لوحة رقم ١٢٠) (١٨٤)، حيث يظهر فى الصورة أمام المحراب فى المسجد ثلاثة من الأطفال يستذكرون دروسهم ويعلو بلاطة المحراب القبة الرائعة رسمت باللون الأخضر. فى حين نرى الشيخ بلحيته الكثة البيضاء يشرح درساً لصبى قد يكون هو المجنون (قيس) أو غيره. والصورة مليئة برسوم الأشخاص يلاحظ أن كل واحد منهم قد انهمك فى عمله وهو من مميزات أسلوب المصور «بهزاد». وعلاوة على ذلك يلفت الانتباه أسلوب رسم الخلفية المعمارية وزخرفتها وكذلك تزويد صورته برسم شجرة ضخمة تتسم بالواقعية والحركة والحيوية الواضحة فى رسم ساق الشجرة وفروعها وأوراقها (١٨٥).

وفى صورة تمثل مشهد النواح على وفاة زوج ليلى (لوحة رقم ١٢١) (١٨٦). نشاهد نفس الدقة والاتقان فى رسم الخلفية المعمارية وزخرفتها. ولقد نجح الفنان الذى قام برسم هذه الصورة ـــ ربما كان بهزاد أو أحد تلاميذه الماهرين ـــ فى التعبير عن الحزن والأسى فى رسوم الأشخاص عن طريق حركاتهم واشاراتهم المختلفة والتى جاءت طبيعية بدون تكلف وعلاوة على ذلك تتضح مهارة الفنان فى إضفاء طابع الحزن عن طريق تلوين ثياب الأشخاص بألوان داكنة وزّعت

---

(١٨٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٧٣.

(183) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 123.

(١٨٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٧٩.

(185) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 122.

(١٨٦) محمد مصطفى: المرجع السابق. ص

على الرسوم فى تناسق وانسجام تام. وهذه المهارة فى توزيع الأشخاص وتوزيع الألوان نشاهدها فى صورة تمثل تشييد قصر الخورنق(١٨٧). والتى توضح جميع مميزات وخصائص أسلوب بهزاد الفنى بما لا يدع مجالاً للشك فى نسبة هذه الصورة إلى المصور الكبير «بهزاد» فلقد زوّدنا بصورة واقعية تعتبر وثيقة غاية فى الأهمية عن طريقة ووسائل البناء والتشييد المستخدمة فى مجتمعه وقتذاك(١٨٨).

ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل سليم يزور مجنون ليلى فى الصحراء (لوحة رقم ١٢٢)(١٨٩). نشاهد فيها منظراً طبيعياً فى ركن منه يجلس قيس (مجنون ليلى) أمام خاله سليم العامرى وحولها الكثير من الحيوانات الأليفة والمتوحشة التى أصبحت مستأنسة بالنسبة للمجنون. وخلف خال المجنون يجرى نهر صغير فى حركة انسيابية بحيث يتجاوز إطار الصورة ولقد رسم على ضفتيه النباتات والأغصان ذات الزهور. وخلف الصخور عند خط الأفق المرتفع إلى اليسار بأعلى الصورة نشاهد رجلين يرقبان ما يجرى بين المجنون وخاله ونلاحظ أحدهما يضع أصبعه فى فمه تعبيراً عن الاندهاش. وتتشابه مع هذه الصورة صورة أخرى تمثل بهرام كور يقتل التنين (لوحة رقم ١٢٣)(١٩٠). من مخطوط «خمسة نظامى» المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن (تحت رقم إضافة ٢٥٩٠٠) ويرجح أنها من عمل بهزاد فى هراة حوالى (٨٩٩هـ./ ١٤٩٣م)(١٩١). حيث نشاهد المنظر الطبيعى بصخوره الاسفنجية الشكل تتجاوز إطار الصورة.

---

(١٨٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق (لوحة ١٠٧ بالألوان).

(١٨٨) تتشابه مع هذه الصورة من حيث الأهمية الوثائقية لما تشتمل عليه من رسوم صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل «الخليفة المأمون فى حمام تركى». أنظر:

(189) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 17

(١٩٠) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٧٨ (لوحة رقم ١٠٩ بالألوان).

Robinson B . W., Persian Drawings. Pl. 26.; Rice D . T., Islamic Painting. Pl. 58.; Gray B., Op. Cit., Pl. P. 112.

(١٩١) يرجعها السيد «روبنسون» إلى حوالى سنة (٨٩٦هـ./ ١٤٩٠م.) فى حين يرجعها السيد رايس إلى حوالى سنة (٩٠٠هـ./ ١٤٩٤م.). أنظر:

Robinson B . W., Op. Cit., P. 133, Pl. 26.; Rice D . T., Op. Cit., Pl. 57.

وهكذا يتضح مدى ما وصل إليه فن التصوير وتزويق المخطوطات بحسب المدرسة التيمورية بفضل عناية ورعاية أمراء وسلاطين الدولة التيمورية بإيران ومن ثم ازدهرت مراكز فنية كانت فى الغالب تضم معاهداً لفنون الكتاب يعمل فيها أمهر وأشهر الفنانين من مصورين ومذهبين وخطاطين ومجلدين . مما أدى إلى ظهور نجم المصور الإيرانى الكبير «كمال الدين بهزاد» الذى عمل فى معهد فنون الكتاب فى هراة ثم مديراً لمكتبة قصر السلطان حسين ميرزا بايقرا آخر السلاطين التيموريين الذين ازدهرت فى عهدهم الفنون والآداب بفضل وزيره العظيم «مير على شيرنوائى» . ولقد ساهم المصور «بهزاد» فى فن التصوير بحسب المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية وكذلك تلاميذه الذين أصبحوا من مشاهير المصورين فى العصر الصفوى .



الفصـــل الثامـــن

المدرســـــة التركمانيـــــة :

- التركمان (أصحاب الشاة البيضاء) .
- المميزات الفنية العامة .
- أهم المخطوطات المزوقة بالصور.



التركمان الآق قيونلو:

ينتمي سلاطين التركمان «الآق قيونلو» أي أصحاب الشاة البيضاء إلى قبيلة تركية تسمى «الپايندر» وتعني المحظوظين وكانت مقاليد الأمور من حيث القيادة والتنظيم بأيدي أفراد قبيلة الپايندر(١). ويعتبر «بهاءالدين عثمان أو قرايولوك عثمان» هو المؤسس الحقيقي لأسرة الآق قيونلو (٧٨٠ــ ٨٣٨هـ./ ١٣٧٨ــ ١٤٣٥م.)(٢). ولكن بوفاته مرت بمرحلة ضعف وما لبثت أن احتلت دوراً بارزاً في عهد «أوزون حسن بن علي بك بن قرايولوك عثمان» (٨٥٧ــ ٨٨٢هـ./ ١٤٥٣ــ ١٤٧٨م.)(٣). الذي اتخذ عاصمة جديدة بدلاً من ديار بكر (آمد) وهي مدينة تبريز وذلك في سنة (٨٧٣هـ./ ١٤٦٨م.). ولقد وصلت دولة التركمان أصحاب الشاة البيضاء أو الآق قيونلو إلى أوج ازدهارها في عهد السلطان «أوزون حسن» ووصلت إلى أقصى اتساع لها فأصبحت تشتمل على كرمان وفارس واصفهان وعراق العجم وأرمينيا وديار بكر منذ سنة (٨٧٣هـ./ ١٤٦٨م.) وحتى وفاة أوزون حسن في سنة (٨٨٢هـ./ ١٤٧٨م.)(٤). ولقد مرت دولة التركمان أصحاب الشاة البيضاء بمرحلة من النزاع والصراع المستمر بين أمراء البيت الحاكم أنفسهم في سبيل السلطة والجلوس على كرسي العرش. ووصل كرسي العرش إلى سلطان يعقوب بن أوزون حسن (٨٨٣ــ ٨٩٦هـ./

---

(1) Ak- Kojunlu. Enzyklopaidie Des Islam. Bd. I. P. 237.; Minorsky V., Encyclopaedia Of Islam. Vol. 1. P. 311.

(2) Lane- Poole S., Op. Cit., P. 254.; Bosworth C . E., Op. Cit., P. 170.

(3) Ibid. P. 170.

(4) Savory R . M., The Struggle for Supremacy in Persia. PP. 53-54.

١٤٧٨ــ ١٤٩٠م.)([5]). الذى استطاع أن يحد من انتشار الدعوة الشيعية وكذلك أن يخمد ثورات أمراء البيت الحاكم فى سبيل زعزعة كرسى العرش الذى وصل فيما بعد إلى سلطان رستم بن مقصود بن أوزون حسن (٨٩٨ــ ٩٠٢هـ./ ١٤٩٣ــ ١٤٩٧م.)([6]). واستمر الصراع على العرش بين أبناء البيت التركمانى أصحاب الشاة البيضاء حتى اعتلى العرش السلطان (آلوندا بن يوسف بن أوزون حسن» فى سنة (٩٠٣هـ./ ١٤٩٨م.) فى أقليم آذربيجان ثم أخيراً فى ديار بكر حتى وفاته فى سنة (٩١٠هـ./ ١٥٠٤م.)([7]). وفى نفس الوقت اعتلى العرش السلطان «محمدى ميرزا بن يوسف بن أوزون حسن» فى سنة (٩٠٣هـ./ ١٤٩٨م.) فى أقليم فارس وعراق العجم حتى سنة (٩٠٥هـ./ ١٥٠٠م.)([8]). ولكن نهاية الدولة التركمانية الآق قيونلو كانت على يد إسماعيل الصفوى وهزيمة السلطان آلوند ودخل إسماعيل الصفوى مدينة تبريز فى سنة (٩٠٧هـ./ ١٥٠٢م.) واتخذها عاصمة للدولة الصفوية وهرب آلوند إلى ديار بكر وظل هناك حتى مات فى سنة (٩١٠هـ./ ١٥٠٤م.)([9]). ومما لاشك فيه أن عصر التركمان أصحاب الشاة البيضاء (الآق قيونلو) قد تخلله فترات من الاستقرار والسلام وبخاصة فى عهد السلطان أوزون حسن وابنه سلطان يعقوب فلقد شهدت الدولة بعض النشاطات فى مجال التشييد والبناء ولكن مما يؤسف لم يتبق من أمثلة العمارة الإسلامية إلا النادر الذى يمكن نسبته إلى تلك الفترة([10]).

وينسب إلى هذا العصر ازدهار فن التصوير وتزويق المخطوطات بالصور الملونة التى تحمل أساليب وخصائص فنية مميزة تزخر بها المتاحف والمكتبات العالمية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: نسخة مخطوطة من كتاب الشاهنامة للفردوسى نسخ فى سنة (٨٩١هـ./ ١٤٨٦م.) محفوظة فى المتحف البريطانى بلندن،

---

(5) Minorsky V., Op. Cit., P. 311.
(6) Savory R . M., Op. Cit., P. 59.; Bosworth C . E., Op. Cit., P. 170.
(7) Haurt C., Op. Cit., P. 237.
(8) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 170.
(9) Minorsky V., Op. Cit., P. 312.
(10) Roemer H . R., The Turkmen Dynasties (The Cambridge History Of Iran. Vol. 6.). P. 184.

ومخطوطة أخرى من نفس الكتاب محفوظة فى المكتبة البودلية بأكسفورد مؤرخة بسنة (٨٩٩هـ./ ١٤٩٤م.). ومخطوطة ثالثة من نفس الكتاب محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة مؤرخة بسنة (٩٠٥هـ./ ١٥٠٠م.). ومخطوطة من كتاب «خمسة نظامى» محفوظة فى المكتبة البودلية بأكسفورد مؤرخة بسنة (٩٠٧هـ./ ١٥٠١م.). مما يبرهن على عناية سلاطين التركمان أصحاب الشاة البيضاء ورعايتهم للفنانين من مصورين وخطاطين ومذهبين فازدهرت المدرسة التركمانية فى التصوير الإسلامى بإيران فى شيراز وتبريز.

المميزات الفنية العامة:

امتازت صور المخطوطات العديدة التى زوّقت بحسب المدرسة التركمانية فى مدينة تبريز وشيراز بخصائص ومميزات فنية اعتمدت فى الكثير منها على الخصائص الفنية التى كانت سائدة فى العصر التيمورى ثم تطورت على أيدى التركمان أصحاب الشاة البيضاء منذ النصف الثانى من القرن (٩هـ./ ١٥م.) وحتى مطلع القرن (١٠هـ./ ١٦م.) لتساهم المدرسة التركمانية بأساليبها وخصائصها الفنية بعد ذلك فى بداية المدرسة الصفوية ومن أهم المميزات الفنية العامة للمدرسة التركمانية:

□ من حيث رسوم الأشخاص فى صور المدرسة التركمانية جاءت قصيرة وممتلئة الجسم والرأس كبيرة الحجم تظهر ثلاثية الأرباع مع ظهور الوضع الجانبى الكامل ولقد نجح المصور فى رسم الجموع وتوزيعها فى الصورة. وبالنسبة للرجال رسم غطاء الرأس عبارة عن عمامة مستديرة متعددة الطيات وبيضاء اللون قد تزينها وريدات أو براعم كبيرة أو بعض الأحجار الكريمة[11]. وبالنسبة للنساء رسم غطاء الرأس عبارة عن منديل دائرى معقود من الخلف وقد يكون ممسوكاً بقطعة أخرى من النسيج الأبيض الخفيف كحجاب فوق الأكتاف[12]. وهو نفس غطاء الرأس للسيدات فى صور المدرسة التيمورية فى هراة خلال حكم الأمير بايسنقر.

---

(11) Robinson B . W.A Descriptive Catalogue. P. 29.
(12) Ibid. P. 29.

□ من حيث خلفيات الصورة بحسب المدرسة التركمانية امتازت بتنوعها إما خلفية معمارية متقنة دقيقة ذات تفاصيل زخرفية نباتية وهندسية وكتابية كما سبق مشاهدته في المدرسة التيمورية في شيراز وهراة. أو خلفية قوامها منظر طبيعي يرسم بطريقتين الأولى عبارة عن لون ساطع يفرش على أرضية الصورة تتخلله باقات من الأعشاب الاصطلاحية والهندسية وشجيرات صغيرة تنتهي برسوم صخور اسفنجية الشكل حيث خط الأفق المرتفع. والطريقة الثانية عبارة عن لون أخضر مشبع يفرش على أرضية الصورة تتخلله أعشاب نباتية كثيفة من العائلة النباتية التي قد ترسم باللون الأصفر أو باللون الأخضر الفاتح وفي الغالب لا تنتهي برسوم خط الأفق الصخري (١٣).

□ من حيث الألوان امتازت صور المدرسة التركمانية باستخدام الألوان الزاهية مثل اللون الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر والذهبي التي وزّعت على رسوم الصورة في تناسق وانسجام تام. كما استخدمت في بعض الصور ألواناً هادئة وبخاصة اللون البنفسجي الفاتح واللون الأبيض ودرجات من اللون الأخضر والأزرق. ولقد استخدم اللون الأسود وأحياناً اللون الأحمر في رسم الخطوط الخارجية وكذلك تفاصيل الرسوم في الصورة.

أهم المخطوطات المزوقة بالصور:

ولعل من أهم الأمثلة من المخطوطات المزوقة بالصور بحسب المدرسة التركمانية نسخة مخطوطة من شاهنامة الفُردوسي تحتفظ بها دار الكتب المصرية في القاهرة (تحت رقم ٦٠ تاريخ فارسي) (١٤). كتب متنها بخط نستعليق جيد بمداد أسود والعناوين بمداد أزرق فوق أرضية نباتية وزهور بالألوان الأحمر والأزرق والذهبي. وتشتمل على اثنتين وأربعين صورة بالألوان الهادئة تمتاز بدرجات لطيفة هادئة مع بعض لمسات من الألوان الزاهية (١٥). هذا علاوة على فاتحة من صورتين متقابلتين

---

(13) Robinson B . W., Op. Cit., P. 28.

(١٤) نصر الله الطرازي: فهرس المخطوطات الفارسية ــ القسم الأول ــ ص ٣٠٩.

Stchoukine I., Les Manuscrits Illustres Musulmans de La Bibliotheque du Caire. No. IX. P. 142.

(١٥) نصر الله الطرازي: الفهرس الوصفي. رقم ١٦. ص ٤٩؛

Stchoukine I., Op. Cit., P. 144.

فى الصفحات الأولى من المخطوطة. ولقد نسخت هذه المخطوطة فى سنة (٩٠٥هـ./ ١٥٠٠م.) حسبما ورد فى خاتمة المخطوطة.

وكما سبق ذكره تحتوى هذه المخطوطة على أربع وأربعين صورة منها صورتان متقابلتان كفاتحة للمخطوطة، رسمت بألوان فخمة مثل الأزرق والأخضر والأصفر والأرجوانى والبنى والأحمر والأبيض والأسود والذهبى، ويغلب على الظن أن هذا الثراء فى الألوان واستخدام اللون الذهبى بكثرة فى صورها وتذهيب صفحاتها يؤكد أن هذه المخطوطة قد أنجزت بحسب أسلوب البلاط الملكى فى بداية القرن (١٠هـ./ ١٦م.) تحت رعاية أسرة «الآق قويونلو» (الشاة البيضاء).

وبمقارنة صور مخطوطتنا هذه من الشاهنامة وصور مخطوطة من كتاب الشاهنامة محفوظة بمكتبة المتحف البريطانى بلندن تحت «رقم اضافة ١٨١٨٨» ومؤرخ بسنة (٨٩١هـ./ ١٤٨٦م.)[١٦]. وكذلك مع صور مخطوطة أخرى من كتاب الشاهنامة محفوظة بالمكتبة البودلية باكسفورد «رقم ٣٥٥، اتتيه ٤٩٣» ومؤرخ بسنة (٨٩٩هـ./ ١٤٩٤م.)[١٧]. هذه المقارنة توضح ان صور مخطوطتنا من الشاهنامة تحمل الخصائص الفنية المميزة لآخر مرحلة لفن التصوير فى إيران فى عصر التركمان «الآق قويونلو» (الشاة البيضاء) وبخاصة عند عقد المقارنة بينها وبين صور مخطوطة من «خمسة لنظامى» محفوظة بالمكتبة البودلية باكسفورد «رقم اليسوت ١٩٢، اتتيه ٥٨٧»[١٨]. ومؤرخ بسنة (٩٠٧هـ./ ١٥٠١م.).

ومن صور مخطوطة الشاهنامة التى نحن بصددها صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل العفريت الأبيض «ديوسفيد» (لوحة رقم ١٢٤) والتى تحتل مساحة غير منتظمة الشكل مقاساتها حوالى (١١× ١٠,٥×٨سم).

---

(١٦) «Add 18188» أنظر:
Titley (N.), Miniatures from Persian Manuscripts. P. 45.

(١٧) «Ms. Elliot 355 (Ethé 493» أنظر:
Robinson B. W. A Descriptive Catalogue. PP. 48-45, Pl. VII.

(١٨) «Ms. Elliot 192 (Ethé 587)» أنظر:
Ibid P. 29. Pl. V.

وفى هذه الصورة حاول المصور تجسيد القصة السابقة وتوضيحها فأصاب التوفيق اذ تقتصر رسومها على رستم وقد هجم على العفريت الأبيض ليحتلا مركز الصورة فى حين إلى أقصى اليمين يبدو الجزء الأمامى من الفرس «رخش» وقد كساه المصور بحيث تظهر قدميه الأماميتين وأجزاء من الرقبة وكذلك بأعلى الصورة إلى اليمين يوجد رسم شخص وقد شد وثاقه وربطت يداه إلى الخلف وهو ينظر فى دهشة لما يحدث.

وأول ما يمكن ملاحظته ثراء الصورة بالألوان التى تم توزيعها فى دقة وانسجام متناسقين حيث الخضرة فى أوراق الشجرة الضخمة التى يقف أمامها «أولاد» وكذلك الخضرة فى المساحة خلف هذه الشجرة وحتى الاطار الأيمن للصورة مع ذلك اللون الأزرق لثيابى «أولاد» واللون الأزرق التركوازى والأسود فى كساء الفرس «رخش»، هذا إلى جانب اللون الرمادى الذى رسم به داخل المغارة التى يسكنها العفريت والتى يحيطها تلك الصخور التى رسمت بأسلوب اصطلاحى فى هيئة اسفنجية تتخللها بعض رسوم لشجيرات دقيقة وأوراق نباتية صغيرة وتمتد هذه الصخور وتتسع حتى تشكل بأعلى خط الأفق الذى يختفى وراءه بعض رسوم الحيوانات التى ترمز إلى اتباع هذا الجنى «ديوسفيد» فى حين يلى خط الأفق مباشرة رسم السماء التى رسمها المصور باللون الذهبى.

وأما عن رسم البطل الإيرانى رستم فهو يرتدى الخوذة المعدنية التى تختفى تحت غطاء الرأس على هيئة رأس فهد رقشاء(١٩). ويلبس ثياباً من جلد النمر كل هذا كما سبق توضيحه لاظهار البطولة والشجاعة لرستم الذى جثم فوق جسم العفريت الأبيض يمسك بناصية رأسه بيده اليمنى ويطعنه بالخنجر الذى فى يده اليسرى فى صدره الذى تسيل منه الدماء فى حين رقد العفريت الأبيض بجسمه المرسوم باللون الأبيض ولا يستره سوى سروال أزرق اللون يغطى ما بين السرة والركبة وإلى

---

(١٩) الرقش كالنقش، ورقش كلامه ترقيشاً زوقه وزخرفه. وحية رقشاء أى فيها نقط سواد وبياض. أنظر:

الرازى (محمد بن أبى‌بكر بن عبدالقادر الرازى ت ٦٦٠هـ) مختار الصحاح. ص ٢٥٢.

جواره رجله التى قطعها رستم بسيفه تنزف الدماء ويحاول بيديه أن يزيح رستم الجاثم فوقه كالصخرة ويرى عينيه تتميزان غيظاً بلونها الأحمر مما يشير إلى اللهب وكذلك فه رسم وكأنه يلتهب.

وفى الحقيقة نفس الأسلوب رسم به رستم وتقريباً نفس الوضع وهو يجثم على جسم سهراب ويطعنه بالخنجر فى يده اليسرى وذلك فى الصورة التى تمثل رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من نفس المخطوطة بالورقة (١٠١ وجه) (لوحة رقم ١٢٥). وتحتل مساحة غير منتظمة الشكل مقاساتها حوالى (١٣× ١٢,٥× ١١سم) إذ يرقد على الأرض سهراب بزيه العسكرى وفوقه هجم رستم بزيه المعتاد وقد طعنه بخنجره فى صدره لتسيل منه الدماء ولكن هنا فى هذه الصورة على غير المعتاد أتاح المصور الفرصة لرسم العديد من الأشخاص الثانويين فى صورته هذه على عكس ما ورد بمتن الشاهنامة والذى التزم به المصور فى مخطوطة الشاهنامة (٧٩٦هـ/ ١٣٩٣م) حيث الصورة التى توضح نفس الموضوع (لوحة رقم ٧٥)([٢٠]). وفى مخطوطة الشاهنامة (٨٤٤هـ/ ١٤٤١م) حيث الصورة توضح نفس الموضوع (لوحة رقم ١١٤)([٢١]). اذ اقتصرت الرسوم فى كلتا الصورتين على رسم رستم وسهراب وفرسيهما فى حين على العكس تحلل المصور فى مخطوطتنا هذه من الشاهنامة وترك لنفسه حرية التعبير فرسم رستم يقتل ابنه سهراب فى مركز الصورة ويقف على جانبيها خادمان إلى اليمين يقف خادم ويمسك بلجام فرس ربما كان الرخش فرس رستم. وإلى اليسار يقف خادم يمسك بلجام فرس سهراب. وإلى جانب ذلك تتسع مقدمة الصورة وهى عبارة عن خلفية نباتية ذات حزم وأعشاب نباتية وزعت فى تناسق، وتنتهى مقدمة الصورة عند خط الأفق حيث خلفه يقف مجموعة من الفرسان الذين يمثلون الجيش الإيرانى التابع لقيادة رستم والغالب على الظن أنهم رسموا إلى اليمين وقوامهم رسوم لخمسة أشخاص فى زيهم الحربى الكامل وأحدهم ينفخ فى النفير الطويل الذى أمسكه

---

(٢٠) لنظر ص ٢٠٨ من هذا الكتاب.

(٢١) أنظر ص ٢٧٢ من هذا الكتاب.

بيده اليمنى. وإلى اليسار يقف ثلاثة فرسان فى زيهم الحربى أحدهم وضع أصبعه فى فمه من الاندهاش لما يجرى من أحداث بينما ينظر اليه آخر وقد ظهر وجهه فى وضع جانبى.

أما عن رسم السماء فلقد رسمت باللون الأزرق تتخللها بعض الرسوم التى تشكل السحب وتتشابه مع رسوم هذه الصورة من حيث رستم بزيه المعتاد وكذلك خلفية الصورة التى يختفى ورائها مجموعة من الأشخاص يرقبون ماتسفر عنه الأحداث فى حين رفع أحدهم البوق المعدنى بساقه الطويلة إلى أعلى ليعلن النفير. تلك الصورة التى تمثل رستم يقتل اشكبوس من مخطوطة من شاهنامة الفردوس تنسب إلى حوالى نهاية القرن (٩هـ./ ١٥م.)(٢٢).

صورة تمثل سياوش يعبر النيران بسلام، ورقة «١١٠ وجه» (لوحة ١٢٦):

تشغل هذه الصورة مساحة غير منتظمة الشكل ولكن مقاساتها الأساسية حوالى (١١× ٩,٥× ٨,٥سم) من المساحة الكلية للصفحة والتى تبلغ (٣١×١٩سم). ولقد استغل المصور تلك المساحة الشاغرة بين العمود الأول من الشعر ــ اليمين إلى اليسار ــ والعمود الرابع ليرسم فيه السماء بسحبها ذات اللون الذهبى والأزرق والأبيض.

وباعتبار أن سياوش يمثل الشخص الرئيسى فى الصورة وموضوعها فهو محور الأحداث فيها رسمه الفنان فى مركز الصورة بوجهه المستدير وحواجبه المقوسة قليلاً وأنف مستقيمة بلون أحمر وهو يجلس فوق ظهر فرسه الأسود اللون ويده اليمنى تمسك باللجام فى حين أن يده اليسرى تقبض على عصا صغيرة. ويلبس فوق رأسه خوذة داكنة اللون مخروطية الشكل يتدلى منها جانبان ليغطيا أذنيه، وتنتهى هذه الخوذة بأعلاها بشكل قمعى ينتهى براية حمراء صغيرة استخدمت فى التصوير الإيرانى للتمييز بين المحاربين. كما يغطى كتفيه وصدره بصدرية من المعدن للوقاية من النيران، ولكن ربما أراد المصور هنا رسم سياوش فى تمام زيه الحربى بينما يرتدى جلباباً أبيضاً مفتوح من الأمام به أزرار عشرة ذهبية اللون، فى حين

---

(22) Gelpke (R.), Iranische Bild und Verskunst. Parkland Verlag Stuttgart. Tafel 15.

يتمنطق بحزام جلدى أسود اللون تزينه حلقات مستديرة صغيرة الحجم باللون الذهبى. ويلبس فى قدميه حذاء برقبة طويلةرسم باللون الأخضر الباهتـ الشاحب.

وأما عن الحصان فقد تم رسمه بلون أسود مشبع بذيل معقود وبوجه عام حجمه صغير بعض الشيء ولكن جسمه ممتلىء. ولقد رسمه الفنان فى تلك اللحظة التى يقفز من فوق النيران فى كامل الحركة والحيوية حيث قدميه الأماميتين تمتدا إلى الأمام وفى نفس الوقت تمتد كلتا قدميه الخلفيتين إلى الوراء وهو يقفز بحيث كل أقدامه رسمت مرتفعة عن الأرض، وربما أراد بذلك المصور محاولة لاظهار الحركة والبعد عن الجمود فى رسم الصورة. ومما يلاحظ أن جسم الحصان رسم باللون الأسود المشبع فى حين أن حوافره تركت بدون تلوين، بينما يغطى ظهره سرج يتكون من قسمين أولهما أصفر اللون والثانى أرجوانى اللون وزين بخطوط متوازية تحصر بداخلها رسوم زهور دقيقة باللون الأخضر الداكن.

وأما عن النار فهى تملأ معظم مساحة الصورة فهى مشتعلة فوق ذلك التل الذى تحيطه حافة بنفسجية اللون تشتمل على رسوم لصخور صغيرة الحجم رسمت بأسلوب زخرفى ذات شكل اسفنجى لتفصل بين السماء الذهبية اللون وبين مسرح الأحداث فوق ذلك التل. ولقد رسمت النار عبارة عن قطع خشبية من جذوع النخيل والأشجار بأسفل تحترق اثر اشتعال الزيت المرسوم عبارة عن بقع سوداء فوق هذه الأخشاب المرسومة باللون البنى والأزرق والأسود والأحمر وتتصاعد منها السنة اللهب إلى أعلى بألوانها الذهبى والأحمر والأخضر والأزرق لتغطى جسم الفرس وبعض أجزاء من ثياب سياوش. ويحيط بألسنة اللهب هذه دخان كثيف متماوج فى خطوط نفذت باللون الأزرق والأبيض والأسود.

وإلى اليمين فى هذه الصورة يوجد رسم لخلفية معمارية يحتمل أنها تمثل قطاعاً رأسياً من القصر الملكى وبخاصة جناح الحريم، تزينه زخرفة هندسية عبارة عن عنصر ثلاثى الأضلاع باللون الأخضر يحيط به شكل متعدد الأضلاع من اثنى عشر ضلعاً، يتكرر ليحصر بداخله شكلاً سداسى الأضلاع يحتوى على زخرفة بسيطة لزهرة سداسية البتلات ذات مركز باللون الأزرق الكوبالت. ولقد رسم المصور هذه الزخارف الهندسية فوق خلفية مرسومة باللون الوردى. ويوجد بأسفل هذا

القصر الملكى فتحة باب مستطيلة الشكل يتوجها عقد نصف دائرى باللون الأزرق وتشتمل على باب خشبى مستطيل فتحت ضلفته اليسرى حيث يبدو من الداخل حاجب جناح الحريم بالقصر الملكى بعمامته البيضاء المستديرة الشكل وجلبابه البنفسجى اللون وهو يقف بداخل القصر وينظر إلى سياوش فى دهشة وحيرة مما يحدث له فى حين أن الضلفة اليمنى مغلقة وربما قصد الفنان المصور من ذلك اظهار مهارته فى تزيينها بزخارف نباتية دقيقة قوامها الأغصان المتماوجة ذات أنصاف مراوح نخيلية ورسوم زهور باللون الأحمر والرمادى والأسود فوق خلفية باللون البنى. ويعلو هذا الباب افريز مستطيل الشكل باللون الأسود المشبع يضم كتابة بالخط النسخى الثلث باللون الأبيض تقرأ: «السلطان ابن» [٢٣].

ويشتمل هذا القصر على طابق علوى يرتكز على بروز بالبناء حيث تستقر شرفة فتحت بها نافذة كبيرة يظهر بداخلها رسم لشخصين يمثلان الملك كيكاوس وزوجته سوذابة. وهذه النافذة يحيط بها اطار عريض وهى ترتكز على كابولى زين بوحدات هندسية تتخللها رسوم زهور منفذة بخطوط باللـــون الأسود فوق خلفية باللون البنى، ويظهر داخل القصر من هذه النافذة المفتوحة رســم باللون الأبيض دون زخرفة، وإلى اليمين يقف كيكاوس وهو يضع التاج الذهبى الثلاثى الفصوص فوق رأسه ويرتدى عباءة باللون الأزرق وأسفلها جلباب باللون الأرجوانى باكمامه الطويلة الضيقة. ومما يلاحظ أن العباءة الزرقاء اللون تحليها زخارف

(٢٣) عند المقارنة بين هذه الصورة ونفس الصورة التى تحمل نفس الموضوع بالورقة «٥٩ وجه» من المخطوط «رقم ٧٣ تاريخ فارسى» والمؤرخ بسنة (٧٩٦هـ/ ١٣٩٣م) يتضح أن الصورة الأخيرة لم تحتوى على خلفية معمارية حيث أن المصور رسم سياوش وفرسه أمام النار فى عزلة تامة وحيدين، فى حين أن الصورة التى توضح نفس الموضوع بالورقة «١٢ وجه» من المخطوط «رقم ٥٩ تاريخ فارسى» والمؤرخ بسنة (٨٤٤هـ/ ١٤٤١م) تشتمل على خلفية معمارية لها باب مغلق بأسفل ونافذتين بأعلى فيها كيكاوس وسوذابة. ولكن لاتوجد أية كتابات بأعلى باب القصر. وهذه الكتابة تكررت فى صور هذا المخطوط كما يلى:
صورة تمثل حصن بداخله أسير «ورقة ٣٢٠ ظهر» بأعلى المدخل كلمة بالخط النسخى الثلث باللون الأبيض على أرضية باللون الأزرق نصها «السلطان»، صورة تمثل قيصر يحضر لدى كسرى «ورقة ٥٣٨ ظهر» بأعلى مدخل الخلفية المعمارية كتابة بالخط النسخى الثلث باللون الأبيض على أرضية باللون الأزرق نصها «السلطان العـ(ا) د(ل)» مما يبرهن أن مثل هذه العبارات احدى مميزات صور المخطوطات التى تنسب إلى عصر التركمان.

باللون الذهبى قوامها فروع نباتية متماوجة وعنصر التنين يتكرر باستمرار. وينظر كيكاوس بثلاثة أرباع وجهه إلى أبنه سياوش الذى يعبر النار بأسفل القصر، وفى ذات اللحظة يستمع إلى زوجته سوذابة التى تتحدث اليه ولكن دون تركيز وانتباه.

أما سوذابة فهى تقف بجوار زوجها الملك كيكاوس وهى تحاول اقناعه بأنها براء من هذه الجريمة وأن ابنه سياوش هو المذنب. ومن ثم نجد المصور يحاول توضيح هذه اللحظة فرسم سوذابة تشير بيدها اليمنى باصبع السبابة إلى سياوش فى حين أنها تشير بيدها اليسرى المفتوحة الكفة إلى الملك كيكاوس وهى تنظر إليه بوجهها المستدير ذى العيون ذات الحواجب المقوسة وأنفها وفمها المرسومين بخطوط باللون الأحمر. وهى ترتدى جلباباً أرجوانى اللون فوق قميص باللون الأسود الداكن والمزين بزخارف باللون الذهبى قوامها بقع دائرية صغيرة وتغطى رأسها بمنديل رقيق من القماش المحلى ببقع دائرية صغيرة باللون الأحمر فوق خلفية باللون الأبيض.

ويتقاطع امتداد هذا القصر الملكى بأعلى مع أعمدة الشعر التى تحتوى على متن المخطوط فى حين أنها تستمر مرة أخرى فى امتدادها خارج الهامش العلوى للصفحة، بسقف مسطح فوقه حجرة مستطيلة الشكل ذات سقف جمالونى الشكل تتوجه قبيبة صغيرة باللون الأصفر وهذه الحجرة أو الجوسق زين بزخارف هندسية قوامها خطوط متوازية تحصر بداخلها الدوائر الصغيرة.

ويمكن مشاهدة ذلك الرسم لشخص ـ ربما صبى أو امرأة ـ يقف خلف الجوسق ليطل من أعلى القصر الملكى لمشاهدة سياوش بأسفل من بين النيران، ولكن حيث يضع اصبعه فى فمه مندهشاً.

وعلاوة على ذلك لم يكتف الفنان المصور بذلك وانما رسم مجموعتين من الأشخاص يشاهدون سياوش يجتاز اختبار النار ووجوههم واشارات أيديهم توحى باندهاشهم من هذا الحادث الجلل. والمجموعة الأولى إلى اليمين خلف التل مسرح الأحداث وبجوار القصر الملكى تتكون من ثلاثة أشخاص أحدهم يقف بالقرب منهم وهو ينظر اليهم بوجهه فى وضع جانبى «Profile» ليوحى للمشاهد بأنه يتحدث مع الشخصين الآخرين فى حين أن أحدهما وهو الذى يرتدى جلباباً

أرجوانى اللون ويغطى رأسه بعمامة كبيرة مستديرة الشكل باللون الأبيض وتلتف فوق قلنسوة صغيرة باللون الأسود، يقف مندهشاً حيث يضع اصبعه فى فمه.

وإلى اليسار توجد المجموعة الثانية وتتكون من شخصين يقفان خلف تل النار بجوار الهامش الأيسر للصفحة، وكلاهما ينظران في دهشة وحيرة إلى حيث سياوش الذى يمر خلال النار وهل سيعبر بسلام أم لا.

ومما هو جدير بالذكر أن رسم خلفية معمارية عبارة عن قطاع رأسى من منزل أو قصر تكرر فى صور هذه المخطوطة التى نحن بصددها من شاهنامة الفردوسى ومثال ذلك صورة تمثل حكاية بهرام كور والشاب الذى يمتطى أسداً بالورقة (٤٤٥ ظهر) (لوحة رقم ١٢٧) حيث رسم المصور قطاعاً رأسياً للقصر الملكى يفتح فيه باب متوج بعقد نصف دائرى ويعلو هذا الباب عتب مستطيل الشكل باللون الأزرق يشتمل على كتابة نصها «السلطان الـ.....».

وكذلك فى صورة تمثل خسرو عند قصر شيرين بالورقة (٦٠٧ وجه) (لوحة رقم ١٢٨) حيث رسم المصور أيضاً خلفية معمارية قوامها قطاع رأسى لقصر شيرين الطابق السفلى منه يضم الباب المغلق المتوج بعقد مدبب يعلوه عتب باللون الأزرق يشتمل على كتابة باللون الأبيض نصها «السلطان.....».

وفى صورة تمثل بهرام كور يتقل التنين «ورقة ٤٧٦ ظهر (لوحة رقم ١٢٩) رسم المصور الملك بهرام فوق صهوة جواده يحتل مركز الصورة باعتباره الشخص الرئيسى فى القصة وإلى اليسار رسم التنين الهائل يبرز من بين تلك الصخور الجبلية لذلك الخضم الذى يختبىء خلفه بأعلى الصورة مجموعة من ثلاثة أشخاص من بينهم ذلك الدليل، يشاهدون ذلك الصراع الرهيب بين بهرام كور والتنين ويرتقبون النتيجة.

وأما عن بهرام كور فقد رسم يعتلى ظهر فرسه فى جلسة المتحفز المنقض وهو ينظر إلى التنين بثلاثة أرباع وجهه بشاربه الأسود الطويل وقد استل سيفه المستقيم فى يده اليمنى وقد طعنه فى فك ذلك التنين بعد أن رشقه بالعديد من السهام المغروسة فى أنحاء متفرقة من جسده الضخم الملتوى. وفى يده اليسرى يقبض على لجام فرسه بقوة. ويغلب على الظن بأن بهرام كور يلبس فوق رأسه تلك

الخوذة الناقوسية الشكل والتى تنتهى من أعلى بشكل راية صغيرة متماوجة وتلك الصدرية التى يرتديها الأمير سياوش فى الصورة السابقة. أما عن ثياب بهرام كور فهو يرتدى ذلك الرداء الأزرق اللون المحلى بزخارف رسمت بخطوط باللون الذهبى قوامها رسوم زهور وعنصر التنين المتكرر، بينما يتمنطق فى وسطه بحزام أسود اللون يتدلى منه غمد السيف وقراب السهام والقوس ويلبس أسفل هذا الرداء قميصاً أصفر اللون أكمامه طويلة تحليها بعض الخطوط باللون الأرجوانى، كما يلبس ذلك الحذاء الطويل الرقبة بلونه الأسود.

ورسم المصور ذلك الفرس الذى يمتطيه بهرام كور يرتدى سرجاً فخماً بأسفله رداء طويل وواسع يغطى معظم جسمه الأسود اللون فيما عدا أرجله الأربع وذيله المعقود. وهذا السرج وبأسفله الرداء يمكن تقسيمهم إلى أربعة أجزاء، الأول منها يغطى رقبة الفرس ومرسوم باللون الأزرق التركواز تزينه خطوط باللون الأسود والأخضر، والجزء الثانى عبارة عن السرج الأساسى الذى يجلس عليه بهرام كور مرسوم باللون الأرجوانى ويمتد فى شكل دائرى تحليه زخرفة لدائرة مفصصة وخط مقوس لتصنع دائرة متكاملة. ويوجد بأسفل هذا السرج الجزء الثالث حيث يغطى ظهر الفرس من الخلف تزينه فروع نباتية متماوجة وأنصاف مراوح نخيلية باللون الأسود على أرضية بالأزرق-التركواز ويليه الجزء الرابع والذى تزينه خطوط متوازية ثم ينتهى أسفل بالعديد من الأهداب والشراشيب.

وإلى اليسار حيث تلك الصخور الجبلية المرسومة بأسلوب اصطلاحى على هيئة الاسفنج بألوانها المتعددة يقف فى المنتصف تقريباً ذلك التنين الهائج بجناحيه باللون الأبيض وقدميه اللتين رسمتا وكأنها قدمى أسد قوى وله جسم قوى متماوج بعضلاته القوية الواضحة وذلك الزغب فوق ظهره وقد فتح فمه عن آخره وعينيه تتميزان غضباً فجسده ملىء بجراح السهام المغروسة فيه وكذلك سيف بهرام كور قد شق طريقه فى حلقه وظهر طرفه من رقبته والدم يتساقط على تلك الصخور الاسفنجية الشكل. ويمكن القول بأن رسم التنين هنا يشبه كثيراً الثعبان الضخم وربما قصد المصور ذلك طبقاً لما ورد بمتن الشاهنامة كما سبق ذكره بعاليه.

ويقف خلف التل مجموعة من ثلاثة أشخاص ينظرون بأسفل حيث المعركة دائرة بين بهرام كور والتنين، ويغلب على الظن أنهم قد رسموا بنفس الأسلوب

السابق ملاحظته فى الصورة السابقة، ويقف أثنان منها أحدهما يضع أصبعه فى فمه من الأندهاش لما يرى فى حين أن الشخص الثالث ينظر إلى الشخصين الآخرين بوجهه فى وضع جانبى وهو يشير بيده بأصبع السبابة نحوهما.

ولقد رسم المصور خلفية الصورة أو مسرح الأحداث باللون الوردى تتخللها رسوم لحزم نباتية وأعشاب صغيرة وكذلك بعض رسوم الشجيرات الصغيرة باللون الأخضر وتحتوى على رسوم زهور أرجوانية وبنفسجية اللون، كما رسمت بأسفل الصخور الاسفنجية التى يظهر منها التنين شجرة صغيرة الجذع ذات أوراق مدببة خضراء اللون رسمت أمام الأقدام الأمامية لفرس بهرام كور، فى حين أنه توجد شجرة أخرى ذات جذع قوى وتضم غصنين يحملان أوراق مدببة باللون الأخضر والأصفر رسمت هذه الشجرة بأعلى الصورة.

كما يحيط هذا التل خط مقوس من رسوم الصخور الاسفنجية الشكل ليفصل بين هذا المنظر الطبيعى وبين خط الأفق حيث السماء المرسومة باللون الذهبى.

ونفس الأسلوب يمكن ملاحظته فى صورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل اسفنديار يصرع أسدين، بالورقة (٣٢٩ وجه) من حيث هجوم اسفنديار على الأسدين من فوق فرسه وقد قصم ظهور الأسد الأول بسيفه وهوى على الأسد الثانى بسيفه المستقيم العريض وخلف التل يقف ثلاثة أشخاص يرقبون ما يجرى بين بهرام كور والأسدين ويلاحظ أن بهرام كور يرتدى الخوذة التى تنتهى قمتها بمجموع الرياش ربما كانت لابراز أهميته كما جاءت هذه الرياش تزين تاج بهرام كور فى الصورة التى تمثله يجلس على العرش بعد قتله لأسدين، وكذلك تزين عمامة كسرى أنوشيروان وهو يستقبل قيصر الروم فى بلاطه.

الفصل التاسع

المدرسة الصفوية :

- الصفويون :
- المميزات الفنية العامة :
- المراكز الفنية :

تبريز — قزوين
اصفهان — شيراز
بخارى



الصفـــــويون :

تنسب الدولة الصفوية إلى الشيخ صفى الدين ويعتبر الشاه إسماعيل الصفوى مؤسس الدولة الصفوية عقب انتصاره على أسرة الشاة البيضاء (الآق قيونلـــو) التركمانية واتخاذه مدينة تبريز عاصمة دولته سنة (٩٠٧هـ./ ١٥٠١م.)(١). ولقد صرف الشاه إسماعيل معظم وقته فى تأسيس دعائم الاستقرار للدولة الصفوية وتحقيق التوازن بين الصراعات الداخلية مع رجاله من القزلباشية وهم أصحاب السيف من القبائل التركمانية ومع الإيرانيين وهم أصحاب القلم لتصريف شئون الدولة(٢). هذا علاوة على أنه كان مهتماً بالصيد أكثر من اهتمامه بالفنون(٣). ولقد خلفه على العرش ابنه شاه طهماسب الذى حكم أطول فترة فى العصر الصفوى (٩٣٠- ٩٨٤هـ./ ١٥٢٤- ١٥٧٦م.)(٤). وينسب إليه تحويل عاصمة الصفويين من مدينة تبريز فى آذربيجان إلى مدينة قزوين فى سنة (٩٦١هـ./ ١٥٥٥م.)(٥). وتجدر الإشارة إلى أن شاه طهماسب بن شاه إسماعيل الصفوى كان راعياً للفن والفنانين وللأدب والأدباء فازدهر فى عهده فن التصوير وفنون الكتاب وغزر انتاج المخطوطات المزوقة بالصور وبرز فى بلاطه

---

(1) Savory R., Iran under the Safavids. P. 35.

(٢) أبوالحمد محمود فرغلى : الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران. ص ٣٧.

(3) Rice D. T., Islamic Painting. P. 139.

(4) Lane- Poole S., Op. Cit., P. 259.; Bosworth C. E., Op. Cit., P. 172.

(5) Savory R., Op. Cit., P. 63.

مشاهير المصورين الإيرانيين. هذا إلى جانب ازدهار الفنون التطبيقية الأخرى. كما ينسب إليه بعض المنتوجات الفنية التى كتبها بلغة الأدب فى عصره وهى اللغة الفارسية (٦).

ولعل من أبرز ملوك الأسرة الصفوية هو شاه عباس الأول الابن الثانى لشاه محمد خدابنده بن طهماسب الذى جلس على كرسى العرش فى قزوين سنة (٩٩٦هـ./ ١٥٨٨م.)(٧). واستمر فترة حكم تتصف بالقوة والازدهار ووصلت الدولة الصفوية أقصى اتساعها فى عهده الذى انتهى بموته فى سنة (١٠٣٨هـ./ ١٦٢٩م.)(٨). وكان أن قام بتحويل عاصمة الصفويين من مدينة قزوين إلى مدينة أصفهان فى سنة (١٠٠٦هـ./ ١٥٩٨م.)(٩). التى استدعى اليها المعماريين والفنانين لتعميرها وتزيينها بأسلوب صفوى مميز وماتزال بقايا بعض العمائر الإسلامية المتنوعة التى تشير بحق إلى صدق العبارة التى أطلقت على هذه المدينة «أصفهان نصفى جهان» أى أصفهان نصف العالم(١٠). وهكذا كانت فترة حكم شاه عباس الأكبر متميزة فى العصر الصفوى من الناحية السياسية والحضارية والثقافية فلقد شجع الفنون والآداب وزادت حركة التشييد والعمران للمساجد والقصور وكذلك وصلت الفنون التطبيقية فى عهده إلى قمة تطورها وازدهارها وبرز فى بلاطه مشاهير العصر من المصورين الإيرانيين (١١).

ويشبه شاه عباس الأكبر حفيده شاه عباس الثانى الذى اعتلى العرش فى سنة (١٠٥٢هـ./ ١٦٥٢م.)(١٢). وانتشر فى ربوع البلاد الأمن والاستقرار وسادها روح التسامح والحرية واتسع نطاق العلاقات الإيرانية والدول الأوروبية

---

(٦) أبوالحمد محمود فرغلى: المرجع السابق. ص ٣٨.

(7) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 172.; Savory R., Op. Cit., P. 76.

(8) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 173.

(9) Roemer H . R., The Sapavik Period. P. 189.

(10) Savory R., Op. Cit., PP. 76 - 77.

(١١) أبوالحمد محمود فرغلى: المرجع السابق. ص ٤٧.

(12) Roemer H . R., Op. Cit., P. 288.

(13) Ibid. PP. 296-297.

وبخاصة البرتغال وانجلترا (١٣). واستمر على العرش حتى سنة (١٠٧٧هـ./ ١٦٦٦م.) (١٤). ومن بعده مرت الدولة الصفوية بمرحلة من القلاقل والإضطرابات فأخذ الضعف يدب فى الدولة الصفوية (١٥). نتيجة الصراعات بين أمراء الأسرة الصفوية التى انتهت فى سنة (١١٤٥هـ./ ١٧٣٢م.)، اللهم إلا بعض الأمراء الصفويين جاءوا على العرش لتكون لهم سيادة اسمية فقط على بعض الأقاليم فى إيران (١٦).

ولقد نشطت حركة البناء والتشييد فى عهد شاه عباس الثانى وبخاصة تلك المنشآت المعمارية المدنية مثل القصور والحدائق والقيساريات والكبارى. ومما تبقى من الآثار المعمارية الإسلامية فى مدينة اصفهان وتمتاز بتكوينها المعمارى ورسومها الجدارية الرائعة حديقة «قصر چهل سوتون» والقنطرة التى تقع على نهر «زانيد» (١٧). وكذلك كان شاه عباس الثانى محباً للفن والفنانين ففى بلاطه اجتمع الكثير من مشاهير المصورين من أمثال معين مصور وأستاذه رضا عباسى (١٨). ومما يبرهن على علاقاته الوطيدة مع الدول الأوروبية أنه أرسل المصور محمد زمان إلى روما بايطاليا لتعلم فن التصوير الإيطالى (١٩). وينسب إلى عهد شاه عباس الثانى نسخة مخطوطة من شاهنامة الفردوسى محفوضة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (تحت رقم ٥٣ تاريخ فارسى) نسخها الخطاط «صفى قلى بن الفرهاد» فى سنة (١٠٦٦هـ./ ١٦٥٦م.) (٢٠).

المميزات الفنية العامة:

امتازت صور المدرسة الصفوية بخصائص فنية هامة ورئيسية من حيث التكوين الفنى وتوزيع العناصر الفنية والألوان واختيار الموضوعات بحيث يمكن القول بأن فن التصوير الإسلامى فى إيران قد وصل أوج ازدهاره فى عصر الصفويين وربما كان

(14) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 172.; Roemer H . R., Op. Cit., P. 350. Table IV.
(15) Haig T . W., Safawiden. P. 59.
(16) Bosworth C . E., P. 172.
(17) Roemer H . R., Op. Cit., P. 304.

(١٨) أبوالحمد محمود فرغلى: المرجع السابق. ص ٥٠.
(19) Binyon, Wilkinson & Gray, Persian Miniature Painting. PP. 160-161.
(٢٠) أنظر ص ٣٢٢ وما بعدها من هذا الكتاب.

مرجع ذلك رعاية وعناية الأمراء والملوك الصفويين للفن والفنانين وكذلك ظهور فنانين كبار وعظام حول بلاط الملوك الصفويين. ولعل من أهم المميزات الفنية العامة للمدرسة الصفوية:

□ من حيث التكوين الفنى والتصميم العام للصورة يلاحظ حرص المصور الصفوى الشديد نحو الاتقان مما أدى إلى التكامل بين العناصر الفنية فى الصورة التى طغى عليها الأسلوب الواقعى وإن كانت معظم الصور الصفوية تنزع إلى المشاهد الساكنة (٢١).

□ من حيث الموضوعات امتازت المدرسة الصفوية باختيارها والميل إلى مناظر البلاط بما فيها من حياة يومية. ومناظر الصيد. والمناظر الطبيعية وبخاصة الحياة اليومية فى الريف. والمناظر ذات الموضوعات الرومانسية للحب والغرام المليئة بالفتيان والفتيات فى أوضاع مختلفة لإضفاء البهجة والسرور (٢٢).

□ من حيث رسوم الأشخاص فى المدرسة الصفوية فلقد امتازت بالأجسام الممشوقة القوام ذات رشاقة مفرطة كأشجار السرو. ولقد نجح المصور الصفوى فى اتقان رسوم الأشخاص من رجال وسيدات والتمييز بينهم فى الملامح مما يمكن معه القول انتشار رسم الصور الشخصية ــ فى بعض الأحيان ــ للحكام والأمراء.

□ من حيث الملابس والثياب فى المدرسة الصفوية تمتاز بالثياب الفخمة الفاخرة من معاطف الديباج والقطيفة المزركشة ذات الوسط المميز (٢٣). وأما عن غطاء الرأس للرجال فامتازت بالعمامة العالية المتعددة الطيات تصل إلى اثنتى عشرة طيّة (٢٤). تلتف حول القلنسوة الحمراء وتنتهى بعصى حمراء ثم بعد ذلك

---

(٢١) ثروت عكاشة: التصوير الفارسى والتركى. ص ٢٢٢.

(22) Rice D. T., Op. Cit., P. 151.

(23) Rice D. T., Op. Cit., P. 154.

(٢٤) ترمز إلى الأئمة الشيعة الأثنى عشر المنحدرين عن على رضى الله عنه كمذهب رسمى للدولة الصفوية. وكذلك ترمز القلنسوات الحمراء إلى رجال الشريعة التركمان «القزل باش». أنظر ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٢٢ــ٢٢٣.

مالت العمائم إلى الحجم الصغير وذلك مع منتصف القرن (١١هـ./ ١٧م.) ويضاف إليها ريشة فى الوسط أحياناً(٢٥). كما انتشرت القبعات المصنوعة من جلود الأغنام.

□ امتازت صور المدرسة الصفوية برسوم خلفيات معمارية دقيقة ومتقنة تبرهن على الولع الشديد بالزخارف الدقيقة والتفاصيل المعمارية التى تعكس روح الزخرفة وحب التأنق وبلا ريب كانت محصلة نهائية للتطور الطبيعى لرسوم العمائر فى المدرسة التيمورية والمدرسة التركمانية ومن قبلهما المدرسة الجلائرية.

□ امتازت صور المدرسة الصفوية برسوم المناظر الطبيعية الدقيقة التى توضح مدى تعلق المصور العاطفى بكل تفاصيلها من أشجار ونباتات وزهور وصخور وأنهار تجرى فى حركة لولبية. وكذلك السماء لاتخلو من رسوم السحاب الصينى «تشى» ولكنه رسم بدقة واتقان. والحق أن هذه العناصر الفنية التى تضمها المناظر الطبيعية سبق وأن قطعت شوطاً كبيراً فى التطور على أيدى المصورين الإيرانيين من المدرسة التيمورية.

□ من حيث الألوان ينسب إلى المدرسة الصفوية فى بدايتها اختيار أجود أنواع الألوان والأصباغ فى تنفيذ صورها وابتكر المصورون التآلف اللونى ولكن حبهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون فى استخدام اللون الذهبى والألوان الزاهية البراقة. ولكن ينسب إلى المدرسة الصفوية وبخاصة مع نهاية القرن (١٠هـ./ ١٦م.) مجموعة من الصور التى رسمت بالفرشاة بألوان قليلة ذات موضوعات صينية واضحة مثل الحيوانات الخرافية. هذا علاوة على أن معظم مشاهير المصورين الإيرانيين منذ القرن (١١هـ./ ١٧م.) نزعوا إلى التركيز على الخطوط وقلة الألوان فى رسم صورهم الشخصية المستقلة التى انتشرت بكثرة وقتذاك.

وهكذا يتضح مدى التطور والازدهار للأساليب الفنية التى بلغت أوجها فى المدرسة الصفوية التى استمرت فى انتاجها ما يزيد على قرنين من الزمان فى إيران تحت رعاية أمراء وملوك الدولة الصفوية من خلال مراكز فنية عديدة.

---

(25) Rice D . T., Op. Cit., P. 154.

المراكــز الفنيــة:

لم يصلنا من مدرسة من مدارس التصوير الإسلامي في إيران أو غيرها من الأقطار الإسلامية ذلك العدد الكبير من المصورين معظمهم وقّع باسمه على انتاجه الفني ــ كما وصلنا من المدرسة الصفوية في إيران وكان أكثر هؤلاء المصورين من مشاهير المصورين الذين عملوا تحت رعاية الأمراء والملوك الصفويين وبخاصة في مكتبة القصر(٢٦) حتى بلغ فن التصوير الإسلامي في عصر الصفويين بإيران أوج ازدهاره وتطوره. ولم يقتصر هذا الازدهار على عواصم الصفويين الثلاث حيث البلاط الصفوي، أي مدينة تبريز في عهد الشاه إسماعيل ثم أوائل عهد ابنه الشاه طهماسب الذي اتخذ من مدينة قزوين العاصمة واستمرت حتى اتخذ الشاه عباس الأول (الأكبر) من مدينة اصفهان عاصمة الدولة الصفوية. وإنما ازدهرت مراكز فنية أخرى إلى جانب هذه المدن الثلاث السابقة منها مدينة مشهد ومدينة شيراز ومدينة بخارى مما يبرهن على ما وصلت إليه المدرسة الصفوية من ازدهار وانتشار في إيران وقتذاك وبالطبع انتج معظم هؤلاء المصورين وعاشوا في هذه المراكز الفنية ومن ثم كان من الضروري في هــذا الكتاب دراسة صور المدرسة الصفوية من خلال أهم مراكزها الفنية نظراً لكثرة المصورين البارزين الذين ساهموا في تشكيل أساليبها الفنية مما لا يتسع المقام لدراسة المدرسة الصفوية من خلال دراسة مصوريها كل على حدة.

تبــــريز:

تبوأت مدينة تبريز مكانة مرموقة على يد الملوك الصفويين في فن التصوير الإسلامي فأصبحت عاصمة الدولة الصفوية منذ عهد الشاه إسماعيل الصفوي مؤسس هذه الدولة فاجتذب إليها مشاهير المصورين الذين قاموا بتزويق المخطوطات بالصور ففي عهده قدم إلى تبريز المصور الإيراني الكبير كمال الدين بهزاد وبعض تلاميذه الذين عملوا في مكتبة القصر في عهد شاه إسماعيل ثم في عهد شاه طهماسب الذي طبقت شهرته الآفاق كراعٍ للفن والفنانين في العصر الصفوي.

---

(٢٦) أصدر السيد «انتوني ويلش» دراسة قيمة عن مشاهير المصورين الذين عملوا في البلاط الصفوي منذ عهد شاه طهماسب وحتى عهد الشاه عباس الأول. أنظر:
Welch A., Artists For The Shah. (Yale Universityy Press. 1976).

ومن ثم تنسب إلى مدينة تبريز كمركز من مراكز فن التصوير خلال هذا العصر العديد من المخطوطات المزوقة بالصور اشترك فى انجازها مشاهير المصورين.

ولعل من أقدم المخطوطات المزوقة بالصور وتنسب إلى تبريز نسخة مخطوطة من كتاب «قران السعدين» لخسرو دهلوى مؤرخة بسنة (٩٢١هـ./ ١٥١٥م.) [٢٧]. وتشتمل على ثلاث صور ملونة تحمل استمرار التقاليد والأساليب الفنية بحسب المدرسة التيمورية من حيث تكوين الصورة وتوزيع العناصر الفنية. ولكن نشاهد محاولة المصور فى التميز بين الأشخاص فى الرسوم الآدمية هذا إلى جانب ظهور العمامة المتعددة الطيات بالأسلوب الصفوى وتخرج عصا طويلة حمراء اللون من مركزها. وتتجلى هذه الخصائص الفنية فى صورة تمثل وصول الشاه إلى قصره (لوحة رقم ١٣٠) [٢٨]. ويظهر فيها الشاه فوق فرسه وخلفه تابعه يحمل المظلة المزركشة بزخرفة التوريق. بينما وقف بعض الأشخاص أمام القصر المرسوم جزء منه كخلفية معمارية إلى اليمين وبأعلى السطح تقف مجموعة من ثلاثة أشخاص ينفخ أحدهم فى البوق الطويل فى حين يقرع الشخصان الآخران على الطبول.

ويتشابه مع هذا المخطوط من حيث الخصائص الفنية مخطوط من ديوان على شيرنوائى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣١٦ اضافة تركى) مؤرخ بسنة (٩٣١هـ./ ١٥٢٦م.) [٢٩]. والتى حاول السيد «تشوكين» أن ينسب أربع صور من هذا المخطوط إلى المصور شيخ زاده منها صورة تمثل معركة حربية بين الاسكندر ودارا وصورة ثانية تمثل الإسكندر يصيد البط بسهامه من قارب فى البحر [٣٠]. ومن الصور الرائعة فى هذا المخطوط لما تشتمل عليه من رسوم

---

(٢٧) محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (تحت رقم ٨٧١) أنظر:
ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٢٤.

(٢٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ١٣٧ بالألوان).

(٢٩) يلاحظ أن السيد «بلوشيه» ينسب هذا المخطوط إلى مدينة «هراة». أنظر:
Blochet E., Musulman Painting. Pls. CXXI- CXXV.

(30) Gray B., Persian Painting. P. 129. Pl. P. 131.

عمائر كخلفية معمارية تكسوها الزخارف الدقيقة تعبر عن روعة التفاصيل المعمارية التى هى من مميزات أسلوب الفنان الكبير بهزاد بحيث تبدو وكأنها لوحة من الفسيفساء وهى صورة تمثل الملك الساسانى بهرام كور يجلس على سجادة مع احدى زوجاته فى القصر ذى القبة السوداء (٣١). وحوله مجموعة من الموسيقيين. ولم ينس المصور تلك الفسقية التى يسبح فيها بطتان وتأخذ شكلاً هندسياً. ويلاحظ تمكن هذا الفنان فى توزيع رسوم الأشخاص على الصورة. ويشد الانتباه بهرام كور بعمامته المتعددة الطيات تخرج عصا طويلة من المركز وثيابه مزركشة بزخرفة التوريق وأمامه زوجته تجلس فى وداعة ورقة. ويغلب على الصورة حب الزخرفة والتأنق.

وفى صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الاسكندر يصيد البط بسهامه من قارب فى البحر (لوحة رقم ١٣١) (٣٢). يظهر فيها الاسكندر فى قارب كبير أسود يجلس على كرسى عرش مما يشير إلى أنها مركب ملكية ينتهى طرفها الأمامى على شكل رأس تنين باللون الذهبى. ويتصدر الصورة قاربان آخران مليئان بالجنود والأتباع والبحارة ويظهر على ملامحهم الاندهاش ولذلك نجد من بينهم من يضع أصبعه فى فمه. ويلفت الانتباه أغطية الرءوس من عمائم صفوية تخرج منها العصى والخوذات التى تنتهى برايات صغيرة ذات ألوان مختلفة. وكذلك رسوم السحاب الصينى «تشى» باللون الذهبى.

وينسب إلى تبريز مخطوط من كتاب «ظفرنامة» أو حياة تيمور لشرف الدين على اليزدى المحفوظ فى مكتبة قصر جلستان بطهران جاء فى الخاتمة أنه تم نسخه على يد سلطان محمد نور فى سنة (٩٣٥هـ./ ١٥٢٩م.) ويرجح أن صوره من عمل المصور سلطان محمد ومدرسته وليس من عمل الفنان الكبير «بهزاد» لعدم التشابه بينها وبين الصور المعروفة والصحيحة النسبة لبهزاد (٣٣). ويلفت الانتباه فى صور هذا المخطوط مهارة المصور فى اختيار ألوانه ورسومه الآدمية التى مالت

(31) Blochet E., Op. Cit., Pl. CXXIII.
(32) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 131.;

وثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٢٦ــ ٢٢٧ (لوحة رقم ١٤٠ بالألوان).

(33) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 132. No. 137.

إلى صغر الحجم ونجح فى توزيعها وسط مشاهد طبيعية أو فى داخل العمائر التى تعتبر خلفيات معمارية لصوره. ومثال ذلك صورة تمثل السفراء الأوروبيين يقدمون ابن السلطان مراد الأول أمام تيمور لنك (لوحة رقم ١٣٢) (٣٤). ويظهر تيمور يجلس على كرسى العرش أسفل خيمة رائعة الزخارف ويغطى رأسه العمامة الصفوية ذات الرياش والعصا بينما يصطف الجنود والأتباع عن يمينه ويساره فوق السجاجيد فى أوضاع مختلفة منهم الجالس ومنهم الواقف بأزياء صفوية رائعة. فى حين يقف السفراء (المبعوثون) الأوروبيون أمام تيمور بأزياء أوروبية ترجع إلى القرن (١٦م.) (٣٥). وتتجلى مهارة المصور فى رسم منظر فى الخلاء ولكن تمشياً مع قصة الصورة فى متن المخطوط رسم كرسى العرش والخيام والسجاجيد التى زركشها ونمقها بالزخارف الدقيقة الرائعة الألوان. تعطينا فكرة عن أنواع السجاجيد الصفوية وربما تجعلنا نعتقد بأن بعض المصورين كانوا يعملون كمصممين لزخارف السجاجيد وقتذاك (٣٦).

وصورة ثانية من هذا المخطوط تمتاز بالمهارة الفائقة فى التكوين الفنى واختيار العناصر الفنية ودقة التنفيذ (٣٧). تمثل قصة مولانا قطب الدين الشيرازى فى مسجد شيراز (٣٨). والذى نجح المصور فى أن يمدنا بفكرة واضحة عن مسجد شيراز وبخاصة بوائكه الداخلية ذات العقود المدببة والمحراب الذى يتوجه عقد مدبب أيضاً والمنبر المتعدد الدرجات وكذلك المئذنة الرشيقة المتعددة الدورات والتى كتب على بدنها عبارات «عجلوا بالصلواة قبل الفوات» وكذلك لم ينس أن يزود المسجد إلى اليمين بمجرى مائى كميضأة للوضوء قبل الصلاة (لوحة رقم ١٣٣) (٣٩). ويلفت الانتباه ذلك الشخص الذى يجلس فى كتلة رئيسية وسط المسجد ربما كان يمثل حاكم المدينة وقتذاك بعمامته الصفوية الطراز. وتتجلى مهارة الفنان فى رسوم

---

(34) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 132.

(٣٥) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٣٠.

(36) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 132.

(٣٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٢٨ــ ٢٣٠.

(38) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 132. Pl. XXXIX. B.

(39) Ibid. Pl. XXXIX. B.

الأشخاص بأحجام صغيرة ورشيقة وكذلك فى طريقة توزيعها فى أوضاع وأماكن متنوعة تضفى على الصورة الواقعية فى الحركة.

وتعتبر مخطوطة المتحف البريطانى بلندن (تحت رقم ٢٢٦٥ شرقى) واحدة من أهم المخطوطات المزوقة بالصور فى مدينة تبريز تحت رعاية الشاه طهماسب (٤٠). وتكمن اهميتها فيما تحمله صورها من توقيعات لمشاهير المصورين فى بلاط الشاه طهماسب فهى تعتبر واحدة من أروع المخطوطات التى انجزت فى إيران. وتشتمل على سبع عشرة صورة رسمها أقاميرك وسلطان محمد وميرسيد على وميرزا على ومظفر على وغيرهم (٤١).

وينسب إلى المصور أقاميرك انجاز خمس صور ولقد كان أقاميرك تلميذاً للمصور الإيرانى الكبير بهزاد ومن ثم ورث عنه الكثير من خصائص أسلوبه الفنى ومن صوره تلك الصورة التى تمثل الملك كسرى أنوشيروان يستمع إلى البوم فى أطلال قصر (٤٢). بمساعدة وزيره الذى يفهم حديث الطير. وأول ما يلفت الانتباه تأثره بأستاذه بهزاد من حيث تزيين الثياب والسروج بالزخارف الدقيقة المتقنة وكذلك الأسلوب الواقعى فى رسوم الخيل والتعبير عن المنظر الطبيعى بكل تفاصيله من أشجارمتنوعة تحط عليها الطيور وذلك الجدول المائى الذى يجرى فى حركة منثنية. ونفس الدقة والاتقان فى رسم المنظر الطبيعى نشاهده فى صورة من نفس المخطوط تمثل المجنون يجلس فى الصحراء بين الحيوانات المتوحشة والأليفة وتحمل توقيع «أقاميرك» (٤٣). حيث المزج بين رسوم الكائنات الحية من رسوم آدمية ورسوم حيوانية والمنظر الطبيعى من رسوم اشجار وأعشاب وزهور وجداول مياه ورسوم صخور تمتد بأعلى الصورة حتى خط الأفق المرتفع. مما يبرهن على ولع المصور أقاميرك بالطبيعة فى كل تفاصيلها.

---

(40) Rice D . T., Op. Cit., P. 142.

(٤١) يلاحظ أن هذه الصور السبع عشرة من بينها الثلاث صور الأخيرة أضافها المصور الإيرانى محمد زمان ويتضح فيها التأثيرات الفنية الأوربية. أنظر: ص ٣٣٠ من هذا الكتاب.

(42) Rice D . T., Op. Cit., Pl. 62.

(٤٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٤٠ (لوحة رقم ١٤٨).

وتحمل صورة من نفس المخطوط توقيع المصور «ميرسيد على» وتمثل هذه الصورة موضوعاً ذائع الانتشار فى التصوير الإيرانى وهو «العجوز تقود المجنون أسيراً إلى خيمة ليلى (٤٤). ويمتاز أسلوب ميرسيد على بالواقعية وتمثيل بعض الأحداث التى تجرى فى الحياة اليومية من تفاصيل تعبر عن قوة ملاحظته مثل المرأة التى تحلب الشاة وإلى جوارها ذلك الراعى يعزف على الناى. وبأسفل الصورة امرأة تملأ جرتها من جدول المياه. وهذه التفاصيل ليست واردة بمتن المخطوط وإنما تضفى على الصورة رقة وجاذبية تعكس لنا الأسلوب الواقعى ومدى تطوره بحسب المدرسة الصفوية فى تلك الفترة فى مدينة تبريز التى نشأ فيها المصور «ميرسيد على» (٤٥).

وصورتان من هذا المخطوط عليهما توقيع المصور «ميرزا على» تتضح فيهما ولعه الشديد بالتفاصيل الزخرفية والمعمارية وموضوعات الحب والغرام. ومما تجدر ملاحظته أنه يوقع على صوره بعبارة «عمل أستاذ ميرزا على». والصورة الأولى تمثل شابور يعرض صورة خسرو على شيرين (٤٦). وتظهر شيرين تجلس على كرسى العرش أسفل خيمة وأمامها يجلس شابور على كرسى صغير ويمسك بين يديه صورة خسرو ليقدمها إلى شيرين. وعلاوة على رسم الفسقية الدائرية الشكل تسبح فيها بطة، يحيط بالصورة منظر طبيعى من رسوم الأشجار مثل أشجار السرو والزهور. ويلفت الانتباه ولع المصور «ميرزا على» بالزخارف الأنيقة والتفاصيل الزخرفية على المنسوجات ومصداق ذلك فى رسم الخيمة (أو الظلة) وحوافها (٤٧). وتتجلى هذه الخصائص الفنية فى أسلوب هذا المصور بوضوح فى صورة تمثل خسرو يستمع إلى المغنى باربد (٤٨). وبخاصة الزخارف والتفاصيل المعمارية التى تزين القصر الذى يجلس بداخله خسرو وأمامه المغنى باربد يعزف على العود

---

(44) Rice D . T., Op. Cit., (Colour Pl. V.).

(٤٥) تجدر الإشارة إلى أن «ميرسيد على» ذهب للعمل تحت رعاية الأمبراطور المغولى الهندى همايون ثم أصبح أحد المؤسسين الأوائل لمدرسة التصوير الإسلامى فى الهند.

(٤٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٤٤ (لوحة رقم ١٥٠).

(47) Rice D . T., Op. Cit., P. 143.

(٤٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٤٦ (لوحة رقم ١٥١).

وبجواره يجلس صبى ممسكاً بالدف بينا يحيط بهم جموع الأشخاص من رجال الحاشية والبلاط والحراس فى أبهى الثياب، وهى صورة تعكس الضوء على ما يجرى داخل القصور الملكية من مجالس الطرب والشراب. ويلفت الانتباه تلك السيدة تجلس فى شرفة المبنى المجاور تداعب طفلها الرضيع بينا وقف حارس وكأنه يصوب سهماً من القوس بين يديه.

وعلى أية حال لقد نال الأستاذ ميرزا على شهرة كبيرة فى عصره ولقد تشابهت إلى حد كبير أعماله مع أعمال مصور إيرانى آخر هو مظفر على (٤٩). الذى يعتبر من تلاميذ بهزاد فلقد ورث عنه الاحساس بالتوازن فى الصورة وتمتاز صوره بقلة التفاصيل والابتعاد عن الزحام فى رسم الأشخاص ومن ثم كانت الحركة التى تعبر عنها رسومه أوضح من معاصريه من المصورين. وربما كانت هذه الخصائص الفنية من أسباب اشتراكه فى أواخر حياته فى رسم بعض الصور الجدارية فى قصر «چهل سوتون» بإصفهان فى القرن (١١ هـ./ ١٧ م.)(٥٠).

وصورة من هذا المخطوط تحمل توقيع المصور مظفر على تمثل بهرام كور يصطاد الحمر الوحشية (٥١). تتجلى فيها هذه الخصائص الفنية حيث يظهر بهرام فوق صهوة جواده وتظهر خلفه مخطيته أزاده (فتنة) تعزف على القيثارة وهى فوق صهوة جواد آخر وحولهم الاتباع فى منظر طبيعى رائع. ويلفت الانتباه بهرام وقد رشق الحمار الوحشى بسهم نافذ اخترق رأسه. ولكى يعبر عن حركة الحيوان ظهر الحمار الوحشى وقد لوى عنقه لأعلى ورفع قدميه الأماميتين من على الأرض من شدة الألم من ذلك السهم النافذ وبينا بعض الأشخاص فى اندهاش من مهارة بهرام فوضعوا أصبعهم فى فهم نجد ازاده تبدو وكأنها لا يهمها ما فعله بهرام للحمار الوحشى (٥٢).

وهناك أكثر من صورة تنسب إلى مصور مشهور فى ذلك الوقت هو المصور «سلطان محمد» الذى عمل فى البلاط الملكى حتى أصبح مديراً لمكتبة القصر

---

(49) Rice D . T., Op. Cit., P. 149.
(50) Rice D . T., Op. Cit., P. 146.
(51) Ibid. Pl. 63.

(٥٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٤٩ (لوحة رقم ١٥٢).

بعد وفاة المصور الكبير «بهزاد» وأتاح هذا المنصب لسلطان محمد تدريس فن التصوير لشاه طهماسب (٥٣). ولقد تميز أسلوبه الفنى بولعه الشديد بالزخرفة والتأنق الزخرفى حتى فى رسوم الحيوانات والسحاب الصينى تشى. وكان غالباً ما يوقع بعبارة «عمل أستاذ سلطان محمد».

ومن الصور التى تحمل توقيع سلطان محمد صورة تمثل بهرام كور يصطاد الأسد وتتجلى فيها خصائص أسلوبه الفنى (٥٤). وتشترك معها صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل خسرو يرقب شيرين وهى تستحم (٥٥). وربما كان منصبه قد أتاح له الاشتراك فى هذا المخطوط بأكثر من صورة يمكن نسبتها إليه منها صورة تمثل السيدة العجوز تشكو للسلطان سنجر (٥٦). والتى تعتبر من أروع الصور التى وضحت هذه القصة فى التصوير الإسلامى فى إيران. كما توجد صورة تمثل الاحتفال بعيد الفطر المبارك (لوحة رقم ١٣٤) (٥٧). تحمل توقيع المصور سلطان محمد وكذلك تحمل كتابة تبرهن على أن هذه الصورة كانت ضمن مخطوط من ديوان حافظ عمل للأمير «سام ميرزا بن شاه إسماعيل الصفوى» وهو كان فى مجموعة كارتيية الفنيـــة الخاصة (٥٨). وهذه الكتابة سجلت بأعلى مدخل القصر المرسوم إلى اليمين نصها «... أبوالمظفر سام ميرزا». ويظهر فى الصورة شخص يجلس على كرسى العرش وخلفه إيوان شاهق معقود، ويؤكد السيد «ك. س. ويلش» بأن هذا الشخص يمثل صورة شخصية لشاه طهماسب الأخ الأصغر لسام ميرزا الذى نسخ من أجله هذا المخطوط (٥٩). والصورة مليئة بالحركة وكذلك مليئة برسوم الأشخاص من حرس خاص خلف الشاه طهماسب ورجال الحاشية والبلاط ومن الموسيقيين ومن الخدم الذين يحملون ألواناً من آنية الطعام والشراب. كما زوّد

---

(53) Rice D . T., Op. Cit., P. 146.

(٥٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص (٢٤٩) (لوحة رقم ١٥٤).

(55) Rice D . T., Op. Cit., Pl. 64.

(٥٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة رقم ١٥٥) و
Rice D . T., Op. Cit., Pl. 65.

(57) Welch S.C., Private Collectors and Islamic Arts of the Book. (in Treasures of Islam.). No. 39. P. 37.

(58) Ibid. No. 39. P. 37.

(59) Welch S . C., Op. Cit., P. 37.

سلطان محمد صورته بمشاهد طبيعية امتزجت فى روعتها بالخلفية المعمارية وبمجموع الأشخاص الذين يجمعون الزهور أو الذين يشاهدون هلال شهر رمضان فوق سطح القصر.

وتتشابه مع هذه الصورة من حيث روعة التصميم والتأنق الزخرفى صورة أخرى من ديوان حافظ كانت محفوظة فى مجموعة فنية خاصة بالولايات المتحدة الأمريكية (٦٠). تمثل عاشقين فى مجلس طرب فى بستان (لوحة رقم ١٣٥) (٦١). ويختلف العلماء حول نسبة هذه الصورة للأستاذ سلطان محمد (٦٢). لما تحمله من خصائص فنية لم تشاهد فى أسلوبه الفنى وذلك من حيث قلة عدد الأشخاص المرسومين فى الصورة وكذلك الألوان الناعمة والهادئة التى نفذت بها هذه الرسوم. وربما كانت أقرب إلى أسلوب المصور «أقاميرك» إذا ما قورنت بالصورة السابقة من مخطوطة خمسة نظامى المتحف البريطانى (تحت رقم ٢٢٦٥ شرقى) (٦٣).

وهناك المخطوطات الكثيرة التى تنسب إلى مدينة تبريز فى عهد شاه طهماسب تحمل الخصائص الفنية المميزة للمدرسة الصفوية ولعل من بينها مخطوط من ديوان يوسف وزليخة للشاعر جامى تم نسخها فى سنة (٩٣٩هـ./ ١٥٣٣م.) محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة (٦٤). ومخطوط من ديوان خسرو وشيرين للشاعر نظامى يحتفظ المتحف الاسكتلندى بادنبرة بصورة تمثل معركة حربية تزّين ورقة منزوعة من هذا المخطوط (٦٥). وينسبها السيد «رايس» إلى أسلوب المصور «سلطان محمد» فى حوالى سنة (٩٤٦هـ./ ١٥٤٠م.) (٦٦).

ومخطوط من كتاب «شاهنامة الفردوسى» عمل تحت رعاية الشاه طهماسب واشترك فى انجاز صوره معظم مشاهير المصورين لدى بلاط شاه طهماسب فى تبريز

---

(60) Rice D . T., Op. Cit., P. 146.
(61) Gray B., Op. Cit., P. 136. Pl. P. 137.
(62) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 128. Pl. LXXXIIIA.

(٦٣) أنظر ص ٣١٠ من هذا الكتاب.
(٦٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٣٤ــ ٢٣٥ (لوحة رقم ١٤٥ بالألوان).
(65) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 134.; Rice D . T., Op. Cit., P. 146. Pl. 66.
(66) Ibid. P. 146.

من أمثال أقاميرك وميرمصور وميزرا علي ومظفر علي وعبد العزيز وسلطان محمد وقاسم على وشيخ محمد ودوست محمد (٦٧). والحق أن المصور الأخير وقّع على احدى صور هذا المخطوط بعبارة «صوّره دوست محمد» خارج اطار الصورة التى تمثل قصة هفتواد ودودة القز (لوحة رقم ١٣٦) (٦٨). التى يتجلى فى رسومها دقة ومهارة المصور فى التعبير عن موضوعه والمزج بين المنظر الطبيعى والخلفية المعمارية ورسوم الأشخاص وتبدو بأسلوب واقعى فى الحركة ومهارته الفائقة فى انصراف كل شخص منهم فى عمله الذى يقوم به وعلاوة على ذلك اختياره الألوان بدرجاتها المتناسقة والمتآلفة بأسلوب بديع فى الصورة ومصداق ذلك تلك البقعة الخضراء بأسفل الصورة وتلك الزخارف الدقيقة من زخرفة التوريق التى تزين المداخل المعقودة فى المبانى المرسومة كخلفية معمارية فى الصورة (٦٩).

ومما تجدر الإشارة إليه أنه من بين المصورين البارزين كان المصور «مير نقاش» الذى خلف «سلطان محمد» فى رئاسة مكتبة القصر الملكى وكان يميل إلى رسم الصور الشخصية واستطاع أن يساهم فى ازدهار هذا النوع من التصوير وبخاصة بعدد قليل من الألوان والتى برع فيها مصور آخر يدعى كمال التبريزى (٧٠). واشتهر فى هذا النوع الذى أصبح فيما بعد له العديد من مشاهير المصورين ولعوا وتخصصوا فى رسم العديد من هذه الصور يأتى على رأسهم المصور «عنايت الله الأصفهانى» (٧١). ثم المصور «شاه قلى» (٧٢). الذى ذهب إلى البلاط العثمانى فى تركيا وكذلك فعل المصور «ولى جان التبريزى» (٧٣). الذى

---

(67) Welch S . C., The Shahnameh (Book Of Kings) Of Shah Tahmasp. (in Treasures Of Islam) PP. 68-93, Pls. 40-61.

(68) Ibid. P. 90. Pl. No. 58.

ولمزيد عن الخطاط والمصور «دوست محمد» أنظر:

Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 139. No. 174. PP. 183-188.

(69) Welch S . C., Op. Cit., Pl. No. 58.

(70) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 115.; Rice D . T., Op. Cit., P. 150.

(71) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 175. No. 346.

(٧٢) من أشهر المصورين فى تبريز وكان تلميذاً للمصور «ميرك» ولمزيد عنه. أنظر:

Binyon Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 118, 121.

(73) Ibid. P. 107.

ذهب إلى تركيا ونال شهرة كبيرة هناك فى استانبول ورسم العديد من الصور الشخصية للرجال والسيدات فى زىّ تركى عثمانى (٧٤).

وفى هذا المقام يجب أن نذكر مصورين آخرين من مشاهير المصورين فى مدينة تبريز هما، المصور «عبد الصمد» (٧٥). الذى ذهب مثل المصور «مير سيد على» إلى الهند حيث عمل لدى الأمبراطور المغولى الهندى همايون ولعب دوراً هاماً فى بلاط الأمبراطورية المغولية الهندية وكان أستاذاً للأمبراطور أكبر فى دروس فن التصوير وقتذاك. واشترك فى انجاز العمل الضخم وهو كتاب «حمزة نامه» الذى زوّق بما لايقل عن ألفين وأربعمائة صورة (٧٦). والمصور الثانى هو ابن وتلميذ المصور «سلطان محمد» ويدعى «محمدى» ويعتبر من مصورى تبريز العظام وتمتاز صوره بقلة الألوان المستخدمة فى تنفيذ رسومه والميل إلى الصور الشخصية (٧٧). وتنسب إليه صورة تمثل مجموعة من الأشخاص فى مجلس شراب خارج المدينة (لوحة رقم ١٣٧) (٧٨). حيث يتضح فيها الواقعية فى رسوم الأشخاص والمنظر الطبيعى وظهور العمائم الصفوية الضخمة المتعددة الطيات بدون خروج العصا وكذلك استمرار تلك القبعات كأغطية رءوس إلى جوار هذه العمامة. ونشاهد رقة الرسم والانسيابية فى الجسم الإنسانى فى صورة تمثل درويشاً شاباً يمسك بكتاب بيده اليمنى (٧٩). ولقد وقع عليها بعبارة «راقه محمد» فى ركن بأسفل الصورة داخل مساحة مستطيلة الشكل.

قـــزوين:

أصبحت مدينة قزوين عاصمة الدولة الصفوية كما سبق ذكره فى أواخر عهد الشاه طهماسب وخلفه الشاه إسماعيل الثانى واستمرت عاصمة حتى اتخذ الشاه عباس الأول من مدينة أصفهان (١٠٠٦هـ./ ١٥٩٨م.) عاصمة للدولة الصفوية. ومن ثم التف مشاهير المصورين الإيرانيين بالبلاط الملكى فى قزوين

---

(74) Rice D . T., Op. Cit., P. 150.
(75) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 119-121.
(76) Rice D . T., Op. Cit., P. 150.
(77) Ibid. P. 150.
(78) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 157.
(79) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XCIX. C.

خلال النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.)(٨٠). ويرى بعض العلماء أنه من الصعب تحديد أساليب وخصائص فنية مستقلة يمكن نسبتها إلى مدينة قزوين فى الفترة التى ظلت فيها عاصمة للصفويين وعلى وجه الخصوص بعد اعفاء الأمير سام ميرزا بن شاه إسماعيل الأول من الاشراف على مكتبة القصر وهو الذى اشتهر بحماسه ونشاطه كراع للفن ومن ثم أصبح التقدم الفنى أقل تأثيراً من ذى قبل (٨١). ولكن السيد «روبنسون» ينسب إلى مدينة قزوين بعض المخطوطات التى تم انجازها بحسب أسلوب البلاط خلال الربع الثالث من القرن (١٠هـ./ ١٦م.)(٨٢).

ولعل من أهم المخطوطات المزوقة بالصور ويمكن نسبتها إلى قزوين مخطوط هفت أورانج للشاعر جامى المحفوظ بالفرير جالارى فى واشنطون تم نسخه فيما بين سنة (٩٦٣هـ./ ١٥٥٦م.) وسنة (٩٧٣هـ./ ١٥٦٥م.)(٨٣). حسبما ورد فى خاتمة كل جزء من المخطوط وذلك بمكتبة الأمير إبراهيم ميرزا (٨٤). وتشتمل على ثمان وعشرين صورة تنسب إلى مشاهير المصورين وقتذاك مثل المصور شيخ محمد (٨٥). وعلى الأصغر وعبد الله (٨٦).

ومن صور هذا المخطوط الرائعة صورة تمثل عاشقين يهبطان من مركب إلى جزيرة الغبطة الدنيوية (لوحة رقم ١٣٨)(٨٧). ومما يلفت الانتباه الهدوء والسكينة فى الصورة وكذلك قلة عدد الأشخاص والألوان الهادئة الموزعة بتناسق وانسجام على رسوم الأشخاص التى لاتزيد على العاشقين. وكذلك على باقى العناصر الفنية فى الصورة والتى منها رسوم الحيوان والطيور والأسماك. هذا علاوة على رسوم الأشجار والنباتات والزهور. وزوّد صورته برسوم السحاب الصينى «تشى»

(80) Robinson B . W,A Descriptive Catalogue. P. 137.
(81) Rice D . T., Op. Cit., P. 150.
(82) Robinson B . W., Op. Cit., PP. 137-152.
(83) Gray B., Op. Cit., P. 142. Pl. P. 143.

(٨٤) عيّن إبراهيم ميرزا حاكماً لمدينة مشهد وتولى رعاية الفنون بدلاً من عمه الأمير سام ميرزا فى سنة (٩٦٧هـ./ ١٥٦١م.).

(٨٥) كان شيخ محمد تلميذاً للمصور دوست محمد ثم ذهب إلى الهند ليلتحق ببلاط الأمبراطور همايون.

(86) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 117.
(87) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 143.

بأسلوب زخرفى ذات ذيول علـــى هيئة الكواكب المذنبة وقد التفت بعضها حول جذع الشجرة الضخمة بأعلى الصورة(٨٨). وعلى الرغم من تمثيل بعض الحركة فى رسوم الكائنات الحية مثل تلك الأوزة البيضاء التى تحلق فى الجو أو ذلك الثعبان المائى الذى يلتهم سمكة فى البحر أو ذلك القرد الذى يقف فوق صخرة ويمسك جذع شجرة الدلب إلى اليمين فى الصورة وكأنه يرقب هذين العاشقين وقد هبطا لتوهما إلى الجزيرة من المركب بمقدمته التى رسمت على هيئة رأس أوزة بيضاء.

ومن المخطوطات التى ينسبها «روبنسون» إلى قزوين نسخة مخطوطة من ديوان يوسف وزليخا للشاعر جامى فى المكتبة البودلية باكسفورد(٨٩). تم نسخها فى سنة (٩٧٧هـ./ ١٥٦٩م.) وتشتمل على ست صور ملونة من بينها فاتحة من صورتين متقابلتين يمكن نسبتها من حيث الأساليب الفنية إلى أسلوب المصور «محمدى» ببلاط الشاه طهماسب ويرجح أنها من عمل أكثر من مصور. ومن صورها الرائعة صورة تمثل يوسف يجلس علـــى العرش بجوار زوج زليخة(٩٠). حيث تشتمل الصورة على خلفية معمارية تمثل قصر عزيز مصر زوج زليخة تزينه الزخارف الدقيقة والتفاصيل المعمارية وقطع الأثاث المتأنقة ويحيط الاتباع ورجال البلاط بهذين الشخصين على كرسى العرش ويلفت الانتباه ذلك الحارس الذى يجلس على كرسى عند مدخل القصر ليمنع الأشخاص المتطفلين من الدخول. وتتشابه معها صورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل يوسف وزليخة (لوحة رقم ١٣٩)(٩١).

وينسب نسخة مخطوطة من ديوان روضة الصفا لمير خواند محفوظة فى مؤسسة كيفوركيان بنيويورك نسخها «نظام بن على الديلمانى» فى قزوين سنة (٩٨٨هـ./ ١٥٨١م.)(٩٢). وتشتمل على صورتين فقط. وهناك الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور ينسبها «روبنسون» إلى أسلوب البلاط فى قزوين ولكن لا يتسع المقام لذكرها.

---

(٨٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ١٦٣ (لوحة رقم ١٦٠ بالألوان).

(89) Robinson B. W., Op. Cit., PP. 140-141. Ms. Greaves. 1.

(90) Ibid. No. 1025. Pl. XXVII.

(91) Ibid. No. 1023. Pl. XXVII.

(92) Ibid. PP. 137, 150.

أصفهـــان:

احتلت أصفهان مكان الصدارة بين المدن الإيرانية جيعاً منذ اتخذها الشاه عباس الأول عاصمة للدولة الصفوية فى سنة (١٠٠٦هـ./ ١٥٩٨م.)(٩٣). مما أدى إلى التفاف الكثير من مشاهير المصورين الإيرانيين حول البلاط الملكى فى أصفهان تحت رعاية ملوك وأمراء الدولة الصفوية وبخاصة بعض المصورين الذين عملوا فى مكتبة القصر وقتذاك. وينسب إلى هذه الفترة الزمنية من تاريخ الدولة الصفوية ذيوع أسلوب فنى مميز فى فن التصوير بحسب المدرسة الصفوية ازدهر وتطور تحت رعاية البلاط الصفوى (٩٤). ولقد انعكس الرخاء والتقدم الذى بدأ فى عهد شاه عباس الأكبر وانفتاح إيران على الغرب بأفكاره الجديدة والمتعددة والتى استوعبت من قبل الصفويين الذين بدورهم استلهموا مجدهم القديم (٩٥). ولقد برز عديد من المصورين فى عهد شاه عباس الأول (الأكبر) لعل من أشهرهم آقارضا ورضا عباسى ولقد أثيرت مشكلة شديدة التعقيد حول الصور التى تنسب إلى هذين المصورين للتطابق فى الأسلوب الفنى لدرجة أنه قيل أنهما شخص واحد. ويحمل اسم «رضا» خطاط مشهور يدعى على رضا (٩٦). ومصور ينسب إلى مدينة هراة ولكنه ذهب إلى الهند ليعمل فى الهند ويدعى «أقا رضا مريد» (٩٧). كما ذهب فنان آخر إلى القسطنطينية ويدعى «رضا» (٩٨).

ويبـدو أن أقا رضا بن مولانا أصغر من قاشان كان نشيطاً فى انتاجه الفنى فـى الـفـتـرة مـا بين سـنـة (٩٩١هـ./ ١٥٨٥م.) وسـنـة (١٠٠٨هـ./ ١٦٠٠م.)(٩٩). وذلك اعتماداً على ما ذكره المؤرخ «اسكندر منوشى» (١٠٠).

---

(٩٣) يرى البعض دراسة التصوير الصفوى عن طريق تقسيمه إلى مدرستين أو مرحلتين: المدرسة أو المرحلة الأولى تختص بالتصوير الصفوى حتى نهاية عهد الشاه طهماسب والمدرسة أو المرحلة الثانية تختص بالتصوير الصفوى فى عهد الشاه عباس الأكبر وما بعده حتى نهاية العصر الصفوى.

(94) Robinson B . W., Op. Cit., 153.

(95) Rice D . T., Op. Cit., 155.

(96) Ibid. P. 155.

(97) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 158-159.

(98) Rice D . T., Op. Cit., P. 155

(99) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 158-159.

(100) Rice D . T., Op. Cit., P. 155.

ومن مميزات أعماله الفنية أنه اعتمد على الأساليب الفنية التى امتاز بها مشاهير المصورين ممن سبقوه أمثال سلطان محمد ومحمدى ولكنه تفوّق عليهما فى تعديل النسب فى رسم الجسم الانسانى فى صوره واستطاع أن يملأ الفراغ بين جسم الانسان وأوصاله المختلفة واستخدم الخطوط فى رسومه وتختلف من حيث السمك، كما أنه مال إلى رسم الوجوه الدائرية الممتلئة غالباً فى صور الأشخاص التى رسمها (١٠١). وعلى الجانب الآخر ترك لنا المصور «آقارضا» مجموعة من الصور الملونة بألوان سبق استخدامها فى البلاط الصفوى فى عهد الشاه طهماسب. ومن هذه الصور صورة تمثل غلاماً بالبلاط الصفوى يمسك بيده أليسرى تفاحة (لوحة رقم ١٤٠) (١٠٢). كما شارك فى تزويق المخطوطات ومثال ذلك صورة تحمل توقيعه فى مخطوط من كتاب قصص الأنبياء تأليف النيسابورى محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ١٣١٣ اضافة فارسى) (١٠٣). وهذه الصورة تمثل قصة خروج شاب من فم التنين (لوحة رقم ١٤١) (١٠٤). حيث تتجلى الخصائص الفنية لأسلوب المصور الكبير «آقارضا» فى هذه الصورة. وينسب إليه أيضاً حوالى ست عشرة صورة فى نسخة مخطوطة من كتاب شاهنامة الفردوسى محفوظة فى مكتبة شستر بيتى بدبلن (١٠٥). هذا علاوة على مجموعة من الصور المستقلة تعكس أسلوبه فى رسم الصور الشخصية للرجال والسيدات بالزّى الصفوى فى أوضاع وحركات مختلفة (١٠٦).

وأما عن المصور «رضا عباسى» يغلب على الظن أنه زاول نشاطه الفنى فيما بين سنة (٩٩٥هـ./ ١٥٨٩م.) وسنة (١٠٤٣هـ./ ١٦٣٤م.)(١٠٧). ويعتبر أسلوبه استمراراً لأسلوب المصور «آقارضا» ولكنه كان أكثر المصورين شهرة فى

---

(101) Robinson B . W., Op. Cit., P. 153.
(102) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 161.

(١٠٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٧١.

(104) Gray B., Op. Cit., Pl. P.
(105) Rice D . T., Op. Cit., P. 155.
(106) Robinson B . W., Drawngs of The Masters. Pls. 55, 56.
(107) Rice D . T., Op. Cit., P. 155.

عصره وترك العديد من الأعمال الفنية (١٠٨). تمتاز بخصائص فنية منها : أنه يميل إلى رسم الأشخاص من رجال ونساء فى أوضاع توحى بالكسل والخمول بكثرة والذى استمرت بعده وجاءت وجوه هذه الأشخاص مكررة وجامدة على عكس ما تميزت به فى أسلوب آقار رضا بأنها كانت رقيقة وجذابة ولكن بالطبع فإن رضا عباسى وضع أسلوب هذه الصورة الذى كان قد بدأه آقا رضا ــ فى مساره الصحيح خلال القرن (١١ هـ./ ١٧ م.) وظهر تأثيره بوضوح فى أعمال المصورين الصفويين بعده. ومن حيث الألوان نجد فى صور «رضا عباسى» مجموعة من الألوان مثل الأرجوانى والبنى والأصفر ولقد ظهرت فى بعض أعماله المبكرة (١٠٩). ومثال ذلك صورة تمثل نزهة خلوية نهاراً تتجلى فيها خصائص ومميزات أسلوبه الفنى بوضوح وبخاصة الألوان (١١٠). وصورة أخرى تحمل توقيعه المألوف بعبارة «رقم كمينه رضاء عباسى» تمثل خسرو يصرع الأسد (لوحة رقم ١٤٢) (١١١).

ومن الصور الرائعة التى تنسب إلى رضا عباسى وعليها توقيعه المألوف مصحوباً بالتاريخ سنة (١٠٤١هـ./ ١٦٣٢م.) صورة تمثل راعى الغنم (لوحة رقم ١٤٣) (١١٢). وكانت محفوظة فى مجموعة فنية خاصة. وهناك العديد من الصور التى تنسب إلى المصور الكبير «رضا عباسى» لايتسع المقام إلى سردها جميعاً (١١٣). ولقد استمر أسلوب رضا عباسى على يد المصورين من بعده وعلى رأسهم ابنه «محمد شفيع» أو «شفيع عباسى» كما كان يسمى أحياناً والذى

---

(١٠٨) يعتبر السيد «زره» أول من صنف مجموعات الصور التى نسبها إلى «رضا عباسى» وذلك اعتماداً على توقيعه المميز ولكن قام السيد «كونل» باعادة دراستها وتصنيفها : أنظر :

Kühnel E., A Survey Of Persian Art. Vol. 111. P. 188 b.

(109) Robinson B . W., A Descriptive Catalogue. P.

(١١٠) ثروت عكاشة : المرجع السابق. ص ٢٧٢ (لوحة رقم ١٦٨).

(111) Robinson B . W., Drawings Of The Masters. Pl. 59.

(112) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. CXI. B.

(113) Ibid. Pl. CVII. C.; Blochet E., Op. Cit., Pls. CLIV, CLVI, CLVII.

يقال أنه لم يقلد أعمال والده فحسب وإنما كان ينتحل أعماله[١١٤]. ولكن هناك العديد من المصورين الذين وقعوا على أعمالهم وشاركوا ابن رضا عباسى فى العمل تحت رعاية الشاه عباس الثانى أمثال: أفضل ومحمد يوسف ومحمد قاسم ومحمد على ومعين مصور[١١٥]. والحق أن هؤلاء المصورين كانت لهم اسهامات بصور شخصية مستقلة للرجال والنساء بالزّى الصفوى وأيضاً منهم من ساهم فى تزويق المخطوطات المزوقة بالصور وعلى الرغم من أن الرأى السائد لدى الكثير من علماء الآثار والفنون بأن العناية والاهتمام قد ضعفت لتزويق المخطوطات بالصور يناقضه ما وصلنا من مخطوطات كثيرة من عهد الشاه عباس الأكبر وكذلك حفيده الشاه عباس الثانى نسخت وزوّقت من كتب أدبية وتاريخية شهيرة مثل خمسة نظامى وشاهنامة الفردوسى وعجائب المخلوقات للقزوينى وديوان حافظ وغيرها[١١٦].

وتحتفظ دار الكتب المصرية فى القاهرة بنسخة مخطوطة من شاهنامة الفردوسى (تحت رقم ٥٣ تاريخ فارسى)[١١٧]. نسخت وزوقت فى عهدد الشاه عباس الثانى ويمكن نسبة صورها إلى المصور الكبير «معين مصور». وتقع خاتمة المخطوطة بالورقة (٢١٤ ظهر) كتبت بخط نسخى بمداد أسود وتشتمل على تاريخ النسخ واسم الناسخ «على يد العبد الضعيف المستهام أقل واحقر عباد «صفى قلى بن الفرهاد غلام خاصة شريفة حرره فى ست وستين بعد ألف من الهجرة النبوية صلى الله عليه وآله» ويتضح من هذه الخاتمة أن تاريخ نسخ المخطوطة كان فى سنة (١٠٦٦هـ./ ١٦٥٦م.) وأن الخطاط هو «صفى قلى بن

---

(114) Rice D . T., Op. Cit., P. 158.

(115) Ibid. P. 158.

(١١٦) سرد السيد «روبنسون» عدداً كبيراً من المخطوطات المزوقة بالصور والتى يمكن نسبتها إلى أصفهان فى العصر الصفوى. أنظر:

Robinson B . W., A Descriptive Catalogue. PP. 159-161.

(١١٧) نصر الله الطرازى: فهرس المخطوطات الفارسية ــ القسم الأول ــ ص٣٠٨.

الفرهاد» الذى اقترن اسمه بأنه غلام(١١٨) خاصة(١١٩) شريفة(١٢٠) ويغلب على الظن أن الناسخ «صفى قلى ابن الفرهاد» كان يعمل ضمن ديوان الخاصة ببلاط الشاه الصفوى عباس الثانى (١٠٥٢ـ ١٠٧٧هـ./ ١٦٤٢ـ ١٦٦٦م.)(١٢١). والذى تقع هذه المخطوطة بحسب تاريخ نسخها فى فترة حكمه فى العاصمة أصفهان.

وتحتوى هذه المخطوطة على اثنتى عشرة صورة بالألوان الهادئة يغلب عليها البنى بدرجاته والأخضر بدرجاته والأزرق بدرجاته وكذلك الأحمر البنفسجى ويلاحظ أن اللون الأرجوانى متسخ بعض الشيء ويشوبه بعض التشويه. هذا إلى جانب اللون الأصفر والأسود والأبيض والذهبى. وتشرح هذه الصور ما جاء بالمخطوطة من بعض الأحداث والمعارك.

---

(١١٨) «غلام» كلمة عربية فارسية وتعنى الفتى أو الخادم.

(١١٩) «خاصة» وهى عربية فارسية وتعنى الصديق الموثوق فيه أو خدن (نديم) الملك أو السكرتير الخاص.
ومنها كلمة «خاصكى» وهى كلمة عربية فارسية وتعنى نديم الملك وجمعها «خاصكيان» وهى تطلق على من يعمل بخدمة السلاطين الأتراك.

(١٢٠) هى كلمة «شريفة» عربية فارسية وتعنى النبيل أو المبجل والمقدس كما يقصد بها «شريف» وهى تطلق على من ينتسب إلى ذرية سيدنا محمد صلــى الله عليه وسلم، كما أن هناك مدينة إيرانية تسمى «شريفة» أنظر:

هذا من حيث معانى الكلمات الفارسية أما من الناحية التاريخية والسياسية فانه حينما اعتلى الشاه الصفوى عباس الأول العرش فى سنة (٩٩٦هـ./ ١٥٨٨م.) أصدر أوامره الرسمية بتكوين القوة الثالثة «غلامانى خاصة شريفة» أى خدم البلاط الملكى الذين احتلوا مكانة هامة فى كل من الديوان الملكى والمدنى وكان غالبية هؤلاء الغلمان من الجورجيان الذين كان من الضرورى أن يعتنقوا الإسلام للوصول إلى إيران ثم يتلقون بعد ذلك التدريبات الخاصة تبعاً لما سيناطون به من أعمال حتى يصبح الواحد منهم فى النهاية «غلام» ليحتل وظيفة فى خدمة البلاط الملكى أو أى فرع اخر من أفرع ديوان ««الخاصة» هكذا كان نظامهم كما أعده السلطان عباس الأول» أنظر:

Savory (R.), Iran under the Safavids. P. 25.

(121) Bosworth (C . E.), The Islamic Dynasties P. 172.

ويغلب على الظن أن صور هذه المخطوطة تنتمى من حيث الأسلوب الفنى إلى أسلوب الفنان المشهور «معين مصور» (١٢٢). والذى تتميز صوره بانه لم يكن ملوناً سعيداً نتيجة تميز صوره باللون الأرجوانى القبيح، ظهرت فى صورة رسوم طراز جديد للثياب حيث الرداء الرسمى المطرز له خصر واضح وصريح والذى تبرز منه أطراف إلى الخارج بزاوية حادة.

وأما عن صفى قلى ناسخ هذه المخطوطة من الراجح أن يكون هو «صفى قلى بيك» الذى وردت ترجمة سيرته فى الموسوعة الكبيرة «لغت نامه» (١٢٣). كما يلى:

«صفى قلى بيك: يقول نصر آبادى، كان صفى قلى بيك ابن المرحوم محمد على بيك وقد قضى مدة فى خدمة الشاه عباس وقد ارتفع قدره ومكانته لدى الشاه عباس حتى أصبح جليسه ومصاحبه هذا بالاضافة إلى تقربه من كبار الامراء فى الدولة. وبعد موت الشاه عباس ذهب فى عهد الشاه صفى فى سفارة الهند ولقد أدى هذه المهمة باقتدار وترحيب. وقد أصبح بعد ذلك وزيراً لأصفهان. وفى عهد الشاه عباس الثانى أصبح مشرفاً على البيوت الملكية «نظارت ــ بيوتات» وقد توفى قبل كتابة هذا المؤلف (الذى ألفه نصر آبادى ونقل عنه فى لغت نامه) بمدة قليلة.

وكان رجلاً متديناً ومحباً للخير حتى أنه أقام عدة أربطة وبقيت عنه آثار خيرية كثيرة. وكان صفى قلى بيك هذا شاباً عاقلاً وكان يتحلى بالكمال والتعقل فى السر والعلانية، وقد وصل فى عهد الشاه عباس الثانى إلى وزارة يزد وتوفى وهو فى هذا المنصب ولم يكن طبعه خالياً من الظرف وكان يتخلص فى أشعاره باسم «صفى» ولقد ذكر مؤلف لغت نامه بعض أبيات من شعر «صفى»،

---

(١٢٢) معين مصور هو تلميذ المصور المشهور الأستاذ رضا بالبلاط الصفوى ولقد قضى معين مصور معظم حياته فى مدينة أصفهان عاصمة الصفويين ببلاط الشاه الصفوى عباس الثانى وللمزيد عنه أنظر:
Welch (A.), Shah Abbas and the Arts Of Isfahan. New Yourk, 1973. PP. 147-148.

(١٢٣) على أكبردهخدا: لغت نامة. شمارة مسلسل ٣٢. شمارة حرف س: ٣٠ (صرفة ــ صلاة) تهران (١٣٣٦) ــ (٢٧١ ــ ٢٧٢).

وهكذا يتضح أنه تقلد عدة مناصب بدأت بخدمته الشاه عباس الأول حتى أصبح جليسه ومصاحبه وفى عهد شاه صفى ذهـــب فى سفارة إلى الهند وتقلد وزارة أصفهان. ثم فى عهد الشاه عباس الثانى أصبح المشرف على البيوتات الملكية ثم تقلد منصب وزير يزد.

صورة تمثل أردشير يصب الرصاص فى فم صاحب دودة «هفتواذ» بالورقة (١١ وجه) مقاساتها (١٤ × ١٢,٥ سم). (لوحة رقم ١٤٤) [١٢٤].

وحسبما ورد فى متن الشاهنامة عند ذكر حوداث الملك أردشير[١٢٥]. انه استطاع الأنتصار على «هفتواذ» واستولى على قلعته ثم أمر أردشير قائد عسكره بتفريغ الرصاص فى فم «هفتواذ» وكذلك من نفس القدر تم تفريغ الرصاص السائل المتوهج فى فم دودة «هفتواذ» فقتلت فى الحال.

وفى الصورة يمكن مشاهدة خلفية معمارية عبارة عن قلعة حصينة ذات أسوار شاهقة ملساء بأعلاها تحتوى على فتحات مزاغل مستطيلة الشكل يتوجها عقد منكسر وتخرج منها فوهات المدافع النارية [١٢٦]. ويلاحظ مدى ما أصابه المصور من رقة وابداع فى مزج الألوان وانسجامها ويحتل المساحة الأكبر فى الصورة ذلك الرسم الذى يمثل الملك أردشير بتاجه الملكى الذى تخرج منه ريشة بيضاء اللون وتزينه الجواهر. ويرتدى ثياباً باللون البنى المزركش بزخارف بالذهبى وتمتاز بتلك الأطراف التى تبرز إلى الخارج بما يشبه الزاوية الحادة [١٢٧]. ويمتطى صهوة جواده الأدهم بلونه الأسود الداكن كالليل البهيم بجسمه الصغير الممتلى وأرجله الرشيقة وذيله المعقود، وخلف الملك أردشير مباشرة رسم ذلك التابع المكلف بحمل المظلة وهو يركب حصاناً أبيض اللون ويبدو بوجهه القمرى وقبعته ذات اللون البنى وهو يقبض بكلتا يديه على ساق المظلة الطويل.

---

(١٢٤) لم يسبق نشرها.

(١٢٥) عبدالوهاب عزام: الشاهنامة ــ جزء ٢ ــ ص ٤٩ ــ ٥٧.

(١٢٦) من المعروف ان الإيرانيين لم يستخدموا الأسلحة النارية الا بعد موقعة «جالديران» ولم يفضلوا استخدامها على أسلحتهم التقليدية ولذلك على الرغم من ظهورها فى رسومهم الا انهم يرسمونها إلى جانب الأسلحة التقليدية الصغيرة مثل السيف والقوس والسهم.

(127) Binyon, Wilkinson, a Gray, Op. Cit., P. 161.

وإلى اليسار وبجانب الاطار الأيسر ــ للصورة ــ مباشرة يقف أحد الجنود من حملة الأعلام يحمل العلم بين يديه تخرج قمته خارج اطار الصورة. فى حين أمام هذا الجندى يقف قائد العسكر بخوذته الحربية ذات الريشة البيضاء وثيابه المزركشة بزخارف رسمت بالذهبى وقد أمسك بيده اليسرى رأس صاحب دودة «هفتواذ» وباليد اليمنى كأساً معدنياً يحتوى على الرصاص المنصهر ليصبه عنوة فى فمه..ورسم صاحب دودة هفتواذ حسير الرأس وموثق اليدين إلى وراء ظهره ويلبس جلباباً بنفسجى اللون وخلفه يوجد ذلك القدر الذى يصهر فيه الرصاص بغطاء معدنى رسم بالذهبى.

وجدير بالملاحظة علاوة على الدقة فى رسوم الأشخاص ورشاقة أجسامهم يلاحظ الثراء والفخامة التى تسود رسوم ثياب الأشخاص فى هذه الصورة إلى جانب رشاقة رسوم الحيوان المتمثلة فى الفرس الذى يمتطيه أردشير وكذلك فرس حامل المظلة.

وتتشابه مع هذه الصورة أخرى من نفس مخطوطة الشاهنامة التى نحن بصددها وهى تمثل كسرى أنوشيروان يهاجم قلعة بالورقة (٨٦ ظهر) (لوحة رقم ١٤٥) [١٢٨]. من حيث الخلفية المعمارية التى تشير إلى قلعة حصينة بها فتحات معقودة بعقد منكسر تخرج منها فوهات المدافع النارية وبالطابق العلوى رسوم لثلاثة أشخاص يبدو وأنهم فى حالة استسلام من بينهم سيدة حاسرة الراس فى حين يجلس كسرى أنوشيروان فوق ظهر فرسه بتاجه الذهبى المرصع بالجواهر والريشة البيضاء فى مقدمته، وقد وضع أصبعه فى فمه من الأندهاش.

وإلى جواره يمتطى قائد العسكر صهوة جواده بخوذته ذات الريشة البيضاء وقد شد قوسه ليرشق سهماً نحو أولئك الأشخاص الذين يقفون بأعلى القلعة أمامه، كما يظهر بالصورة رسم بسيط للمنجانيق يحتوى على مايشبه قطع الصخور يلقيها إلى حيث داخل القلعة ويتولى العمل على هذا المنجانيق اثنان من الجند، فى حين يرى آخر وقد طعن بسيفه أحد الأعداء الذى يرفع يديه مستسلماً ويلاحظ

---

(١٢٨) لم يسبق نشرها.

ذلك اللون الأرجوانى الردىء الذى يظهر دائماً فى رسوم المصور المشهور «معين مصور» (١٢٩). فى رسم ثياب الملك كسرى وكذلك وذلك الجندى المستسلم بأسفل الصورة بجوار الاطار اليمنى للصورة.

ومن الصور التى تشتمل على رسم خلفية معمارية صورة تمثل بهرام كور يستضيف شنكل فى قصره ليرى ابنته بالورقة (٤٧ وجه) (لوحة رقم ١٤٦) (١٣٠). حيث تتسع الخلفية لتشغل مساحة الصورة وهى تمثل قاعة العرش حيث يجلس بهرام كور فوق «تخت» أو كرسى سداسى الأضلاع جلسة متربعة ويتوج رأسه التاج الذهبى المرصع بالجواهر وبه ريشة حمراء ويرتدى رداء طويلاً بأكمام طويلة ضيقة الأساور مفتوح من الأمام بأزرار صغيرة مستديرة الشكل ويشد وسطه ببند وهو ينظر بوجهه المستدير ويضع أصبعه قرب فمه علامة للاندهاش فى حين تتجه نظراته نحو ثلاث فتيات كالقمر ليلة البدر يجلسن أمامه فى هدوء ووقار ويغطين رؤسهن بثلاثة تيجان ذهبية بالجواهر. التاج المميز كغطاء الرأس للنساء فى العصر الصفوى عبارة عن تاج يرتفع عند مقدمة الرأس فى حين يستدق إلى الوراء يصبح دقيقاً فى انثنائة خفيفة.

وكذلك تشترك مع هذه الصورة أخرى تمثل بهرام گور فى مجلس طرب بالورقة (٦٨ ظهر) (لوحة ١٤٧) (١٣١). من حيث الخلفية المعمارية وطريقة جلسة بهرام كور فوق التخت وأمامه يجلس شنكل هذا بالاضافة إلى الخادمة التى تحمل قنينة الشراب المعدنية، وكذلك الخادم حامل السهام والترس للملك شنكل.

ومن الصور المحببة لدى الإيرانيين بوجه عام تلك الصورة التى تمثل بهرام گور يصطاد وبصحبته محظيته ازاده والتى سبق ذكر انها جاءت مرسومة على الخزف الإيرانى من القرن (٦هـ./ ١٢م.) والذى يطلق عليه ـ مينائى ـ برسومه

---

(129) Binyon, Wilkinson, Gray, Op. Cit., P. 161.

(١٣٠) لم يسبق نشرها.

(١٣١) لم يسبق نشرها.

المتعددة الألوان[١٣٢]. وبالورقة (٣٣ ظهر) من مخطوطة الشاهنامة التى نحن بصددها صورة تمثل بهرام گور يصطاد بصحبة ازاده (لوحة رقم ١٤٨)[١٣٣].

وحسبما ورد بمتن الشاهنامة أنه خرج بهرام يوماً إلى الصيد ومعه الجارية المغنية وكان له هجين مسرج بسرج مغطى بالديباج فركبه وخلفه الجارية وفى حجرها الجنك. واذ هما فى الصحراء ظهر له غزالان ذكر وأنثى فقال للجارية أى الغزالين أرمى؟ فقالت: ان رمى الغزال أمر هين ولكن أجعل بنشابك الأنثى منهما ذكراً والذكر أنثى. ثم أرم الذكر بنشابة تخيط بها رجله إلى أذنه. وفعل بهرام كل ما طلبته منه الجارية بمهارة فائقة. فرقت الجارية عند ذلك للغواليت فمد يده اليها فألقاها من خلفه إلى الأرض واوطأها الهجين فداسها بأخفافه حتى ماتت[١٣٤].

ولقد اقتصر المصور هنا على توضيح اللحظة التى اطلق فيها بهرام كور نشابة إلى أذن الغزال حيث التصقت قدمه الأمامية فى اذنه، وترك لخياله الفنى الفياض حرية التعبير دون التقيد بما ورد بالمتن من حيث ان بهرام كور يمتطى هجيناً وخلفه ازاده وليس فرسا يمتطيه هو واخر خلفه تمتطيه ازاده. ومن حيث ان ظهر فقط غزالان ذكر وأنثى وليس ثلاثة غزلان، ولكنه وفق فى التعبير عن الصحراء عبارة عن تل أو هضبة مرتفعة تتسع حتى نهاية الصورة بأعلى حيث السماء بلونها الأزرق، كما أصاب بعض النجاح فى اظهار الحركة فى رسوم الغزلان إلى يمين الصورة ثم فى اليسار فرس بهرام ينطلق به فى حركة ونشاط بينما على النقيض فرس ازاده يبدو ساكناً فى حالة ثبات يضفى نوعاً من التضاد فى الحركة.

وعلى العكس يلاحظ أن المصور فى مخطوطة الشاهنامة (٨٤٤هـ./ ١٤٤١م.) والتى تحتوى على صورة بالورقة (١٠٣ ظهر) تمثل نفس الموضوع

---

(132) The Arts of Islam. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art New Yourk. Exhibition Museum of Islamic Art. 20. 6. - 23. 8. 1981. Berlin, 1981 No. 30. P. 90. Pl. P. 91.

(١٣٣) لم يسبق نشرها.

(١٣٤) عبد الوهاب عزام: الشاهنامة «جزء ٢» ص ٧٦ — ٧٧.

التزم بما جاء بمتن الشاهنامة اذ رسم بهرام كور وخلفه ازادة فوق ظهر الهجين ثم رسم فقط غزالين فى الصورة ولكنه لم يرسم الآلة الموسيقية «الجنك» مع ازادة.

وتتشابه مع هذه الصورة، أخرى تمثل بهرام كور يصرع الأسود بالورقة (٥٢ ظهر) من نفس المخطوطة (لوحة رقم ١٤٩) (١٣٥). وتحكى الشاهنامة (١٣٦). بأن بهرام خرج ومعه الفرسان وسار بهم حيث مأوى السباع والوحوش، ولما توغل فى أجمـه هناك خرج اليه سبع عظيم فقال لأصحابه انى لا أرميه بالنشاب وانما اقتله بالسيف حتى لا أنسب إلى الجبن. فلما قرب منه انتصب السبع وهم أن يتشب براثنه فى نحر فرسه فتلقاه بسيفه وقده من رأسه إلى منتهى ذنبه بنصفين فخرجت لبؤة تزئر وثارت نحو بهرام فتلقاها وابان بخنجره رأسها من جسدها.

وهكذا رسم المصور انقضاض اللبؤة على بهرام فتلقاها بسيفه على أم رأسها بعد أن فرغ من الأسد الملقى على الأرض بلونه البنى فى حين يشاهد ثلاثة أسود تفر هاربة من وجه بهرام كور الذى يكاد يحتل رسمه نصف مساحة الصورة بتاجه الذهبى وثيابه الأرجوانية اللون وفرسه الأدهم بلونه الأسود الداكن وذيله المعقود فى حركة انقضاض قوية بجسمه الصغير الممتلىء وأرجله الرشيقة.

وتتسع الخلفية التى تعتبر بمثابة مسرح الأحداث فى الصورة وهى عبارة عن هضبة يقف خلفها أولئك الفرسان الأربعة بثيابهم ذات الألوان المتعددة وأغطية رؤوسهم المتنوعة من عمامة وقبعة وهذا إلى جانب التنويع فى حركات الأيدى وهذا الأسلوب يتشابه مع رسوم صورة تمثل سياوش يجتاز اختبار النار من مخطوطة من شاهنامة الفردوسى (١٠٦٥هـ./ ١٦٥٥م.)ـ كانت ضمن مجموعة توماس فيليب «Thomas Phillipps Coll» وتحمل توقيع المصور الشهير «معين مصور» وذلك من حيث طريقة رسم الجموع والتنويع فى ثيابهم وأوضاعهم وحركاتهم وكذلك من حيث طريقة رسم الصخور والتى تنتهى بقمتها برسوم شجيرات صغيرة (١٣٧).

---

(١٣٥) لم يسبق نشرها.

(١٣٦) عبد الوهاب عزام: المرجع السابق ص ٩٠.

(137) Falk (T.), Treasures of Islam. (The Arts of the Book, by Welch (A.), No. 94. Pl. p. 123.

وتشتمل مخطوطتنا من الشاهنامة على صورة تمثل بهرام كور يقتل أسداً بالورقة (١٤٤ ظهر) (لوحة ١٥٠)(١٣٨). رسمت بنفس الأسلوب من حيث الخلفية للصورة وكذلك مجموعة الأشخاص الذين يرقبون الأحداث ولكن هنا تختلف من حيث بهرام يقف مترجلاً وقد وضع يده اليسرى فوق منطقته فى حين غرس سيفه المقوس فى جسم الأسد الملقى على الأرض ــ والذى أصابه الكثير من السهام التى نفذت فى جسمه، وهو فى رسمه هنا يتشابه إلى حد كبير مع صورة تنسب إلى المصور الشهير «معين مصور» من الشاهنامة محفوظة بمتحف المتروبوليتان وتعود إلى منتصف القرن (١١هـ./ ١٧م.)(١٣٩).

ومما تجدر الإشارة إليهأن الشاه عباس الثانى قد أرسل بعض المصورين إلى أوروبا لتعلم فن التصوير هناك. ولعل من أبرز هؤلاء المصورين هو محمد زمان ابن حاجى محمد يوسف أرسله الشاه عباس الثانى إلى روما. ولكنه عاد فى سنة (١٠٥٥هـ./ ١٦٤٦م.) مباشرة إلى الهند ذلك لأنه اعتنق المسيحية فخشى عقاب الشاه ولم يعد إلا فى سنة (١٠٨٦هـ./ ١٦٧٥ــ ١٦٧٦م.) إلى إيران(١٤٠). وعن أسلوبه الفنى المتأثر بالأساليب الفنية الأوروبية يتضح فى صورة من الصور الثلاثة التى أضافها إلى مخطوطة خمسة نظامى المنسوب للشاه طهماسب والمحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن وهى تمثل بهرام گور والأميرات الهنديات (لوحة رقم ١٥١)(١٤١). وصورة أخرى تمثل بهرام گور يقتل التنين (لوحة رقم ١٥٢)(١٤٢). من نفس المخطوط.

بخـــــارى:

أدى سقوط مدينة هراة عاصمة التيموريين فى أيدى الشيبانيين بقيادة شيبان خان فى سنة (٩١٢هـ./ ١٥٠٧م.) إلى نزوح الكثير من الفنانين والمصورين

---

(١٣٨) لم يسبق نشرها.

(139) The Arts of Islam. Masterpieces from the Metropolitan Museum of Art New Yourk. No. 83. P. 204. Pl. P. 205.

(140) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., PP. 191-192.

(141) Robinson B . W., Drawings Of The Masters. Gig. 4.

(١٤٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٩٢ــ ٢٩٣ (لوحة ١٩٠ بالألوان).

الذين عملوا لدى البلاط التيمورى إلى مدينة بخارى ويؤيد ذلك التأثير القوى للأساليب الفنية بحسب مدرسة بهزاد فى هراة من حيث التصميم الفنى العام والألوان وبالنسبة لرسوم الأشخاص من حيث طريقة الأوضاع والايماءات للجسم الانسانى (١٤٣). ومما يلاحظ على أسلوب التصوير فى مدينة بخارى أنه ظل متأثراً بهذه الأساليب الفنية الوافدة من هراة وبالطبع مع بعض تلاميذ المصور الكبير بهزاد. ولم يتأثر تأثراً كبيراً بالتغييرات الجوهرية التى شهدها التصوير الصفوى فى قزوين واصفهان ومن ثم كان لفن التصوير فى بخارى وقتذاك خصائصه الفنية التى تستمد على التبسيط بوجه عام فى تكوين الصورة والأجسام القصيرة فى رسوم الأشخاص وغطاء الرأس عبارة عن قلنسوة مضلعة مرتفعة إلى حد ما. ومن حيث الألوان مال المصورون إلى استخدام الألوان العديدة (١٤٤). ويمكن القول بأن أسلوب بخارى فى التصوير الصفوى بدأ مع منتصف القرن (١٠هـ./ ١٦م.) (١٤٥).

ويعتبر المصور «محمود مذهب» (١٤٦). من أمهر وأشهر المصورين فى بخارى وكذلك تلميذه المصور «عبدالله» (١٤٧). ومثال ذلك صورة شخصية للأمير الكبير مير على شيرنوائى (لوحة رقم ١٥٣) (١٤٨). ويظهر فيها هذا الأمير فى مرحلة الشيخوخة يرتدى قفطاناً بنى اللون مفتوح من الأمام فوق قميص أزرق اللون وعمامته البيضاء تلتف حول قلنسوة خضراء اللون. ويوجد توقيع محمود مذهب بأسفل الصورة.

ومن الصور التى تحمل توقيع المصور عبدالله صورة العاشقين (لوحة رقم ١٥٤) (١٤٩). كانت فى مجموعة فنية خاصة بباريس. يلاحظ فيها قصر

---

(143) Robinson B . W., A Descriptive Catalogue. P. 126.

(144) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 106.

(145) Robinson B . W., Op. Cit., PP. 126-127.

(١٤٦) كان يوقع على أعماله بعبارة «عمل محمود مذهب».

(147) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 107.

(١٤٨) هذه الصورة واحدة من أربع صور داخل ألبوم محفوظ فى ضريح مشهد بإيران، وكلها موقعة باسم المصور محمود مذهب.

(149) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. LXXVII. A.

الأجسام لرسوم الأشخاص والقلنسوة المرتفعة والمضلعة تلتف حولها عمامة كبيرة تخرج منها ريشة كبيرة من الأمام. وعلاوة على ذلك مما يلفت الانتباه ذلك الرداء الذى تلبسه الفتاة بزخرفته المتأنقة بأسلوب التوريق الدقيق. ويوجد توقيع المصور عبدالله داخل مساحة هندسية خلف الفتاة وملتصقة بالإطار الأيمن للصورة بعبارة (صوّره عبدالله).

ويحتفظ متحف الفرير جالارى بواشنطون بنسخة مخطوطة من كتاب مهر ومشترى للشاعرى أحمد عصار التبريزى [١٥٠]. نسخها إبراهيم خليل فى بخارى سنة (٩٢٩هـ./ ١٥٢٣م.) تشتمل على أربع صور تشغل الواحدة منها الصفحة بكاملها [١٥١].

ومن صور هذه المخطوطة التى تتجلى فيها خصائص ومميزات التصوير الصفوى فى بخارى صورة تمثل مهر يقتل الأسد ويقطع رقبته بضربة واحدة من سيفهه [١٥٢]. والتى يلاحظ فيها التصميم الفنى العام المتأثر بأسلوب مدرسة بهزاد فى هراة وكذلك من حيث الألوان وبخاصة تلوين الحصان الذى يمتطيه الأمير مهر. وصورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل مهر ومشترى فى المدرسة (لوحة رقم١٥٥) [١٥٣]. حيث تظهر الخلفية المعمارية لمسجد يحتوى على محراب يتوجه عقد مدبب. وتزّين هذه الخلفية المعمارية زخارف هندسية ونباتية دقيقة ورائعة بلا شك تحمل خصائص الأساليب الفنية الوافدة من هراة. وتتطابق مع هذه الصورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل قصة زواج مهر والأميرةنواهيد ابنة الملك كيوان (لوحة رقم١٥٦) [١٥٤]. ولكن تتجلى فى هذه الصورة السابقة كأمثلة من مخطوطة مهر ومشترى خصائص فنية مميزة من حيث قصر أجسام الأشخاص وبساطة التكوين الفنى والميل إلى كثرة الألوان المستخدمة فى تنفيذ العناصر الفنية.

---

(150) Gray B., Op. Cit., PP. 147-148., Pl. P. 149.
(151) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 123. No. 106.
(152) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 149.
(153) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. LXXX. B.
(154) Ibid. Pl. LXXX. A.

ويمكن نسبة بعض المخطوطات المزوقة بالصور إلى بخارى بحسب المدرسة الصفوية تحتفظ بها المكتبات والمتاحف العالمية (١٥٥).

شــــيراز:

ازدهرت فى شيراز قبل العصر الصفوى المدرسة التركمانية ولذلك يرى بعض العلماء أن التحوّل فى الأساليب الفنية من هذه المدرسة حتى تسود أساليب المدرسة الصفوية استمر حوالى نصف قرن ومن ثم يمكن القول بأن المدرسة الصفوية وأساليبها الفنية كانت لها السيادة فى شيراز منذ منتصف القرن (١٠هـ./ ١٦م.)(١٥٦). ويمكن تلخيص أهم الخصائص الفنية للتصوير الصفوى فى شـــيراز بأن الصـــور أصبحت تتشابه إلى حد كبير مع أسلوب العاصمة. كما أن الألوان أصبحت أكثر بريقاً بينما ظلت ترسم بدرجات فاتحة عن تلك المستخدمة فى تنفيذ الصور التى رسمها مصورو البلاط. هذا علاوة على رسوم الأشخاص ذات الوجوه المستديرة والرقاب الطويلة (١٥٧). وإن كانت صور النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.) متأنقة ورائعة إلا أنها انصرفت إلى افتقارها للحيوية مع بداية القرن (١١هـ./ ١٧م.)(١٥٨).

وتتجلى هذه الخصائص الفنية فى مخطوط من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى محفوظ فـــى مكتبة شستر بيتى بدبلن (١٥٩). تم نسخه على يد «« مرشد الشيرازى » ويدعى عطار فى شيراز سنة (٩٥٢هـ./ ١٥٤٥م.)(١٦٠). ويشتمل على ستمائة وثمان وأربعين صورة للانسان والحيوان والطير وعجائب المخلوقات. ومن صورها صورة تمثل وحيد القرن والجاموس وسكان الشجر(١٦١). حيث تظهر الألوان ذات الدرجات الفاتحة مثل اللون الأزرق والبنى والأصفر وغيرها. وكذلك

---

(155) Blochet E., Op. Cit., Pls. LVII, LVIII, CVII, CVIII.; Robinson B. W., Op. Cit., PP. 134-146.

(156) Robinson B. W., Op. Cit., P. 88.

(157) Ibid. PP. 88, 98.

(158) Ibid. P. 89.

(159) Gray B., Op. Cit., P. 152.

(160) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 139. No. 176.

(161) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 150.

طريقة توزيع العناصر الفنية على الصورة. هذا علاوة على ذلك المنظر الطبيعي بأشجاره ورسوم الأعشاب النباتية التى تنطلق على ضفتى جدول المياه الذى يجرى بشكل متعرّج فى الصورة وكذلك طريقة رسم الصخور بخطوط مقوّسة ومتداخلة عند خط الأفق المرتفع. كلها خصائص فنية لأسلوب فن التصوير الصفوى فى شيراز منذ النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.). كما تتجلى هذه الخصائص فى صورة من نفس المخطوط تمثل طائراً يغنى طوال الليل (لوحة رقم ١٥٧)(١٦٢). وصورة أخرى تمثل الطائر بوقلامون الذى يغيّر لونه (لوحة رقم ١٥٨)(١٦٣).

وتنسب إلى شيراز أيضاً نسخة مخطوطة من خمسة نظامى نسخها «قاسم الكاتب الشيرازى» فى شيراز سنة (٩٩٢هـ./ ١٥٨٤م.)(١٦٤). محفوظة فى متحف جامعة فيلادلفيا وتشتمل على اثنين وعشرين صورة(١٦٥). تتجلى فى رسومها وتكويناتها الفنية الأساليب الفنية للمدرسة الصفوية فى شيراز. ومثال ذلك صورة تمثل خسرو يكتشف شيرين وهى تستحم (لوحة رقم ١٥٩)(١٦٦). فهى تجمع بين جمال المنظر الطبيعى حيث تنتشر الخضرة ورسوم الزهور الحمراء الزاهية والبنفسجية ورسوم الصخور المتداخلة بألوانها المتعددة. كما عبر المصور عن اندهاش خسرو بوضع اصبعه فى فه وهو يمتطى صهوة جواده ويتوّج رأسه التاج الملكى تخرج منه الرياش. وأما شيرين وهى تلبس السروال الأزرق المزركش بزخارف نباتية باللون الذهبى وتجلس فى بحيرة صغيرة تسرح شعرها وترفع رأسها إلى أعلى دون انزعاج منها لما يحدث.

---

(162) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. XCVII. f.
(163) Ibid. Pl. XCVII. d.

(١٦٤) جاء التاريخ فى خاتمة المخطوط نصه (٩٢) ويجمع العلماء والمتخصصون بأن التاريخ الصحيح هو (٩٩٢هـ.) اعتماداً على الأسلوب الفنى لصور المخطوط. أنظر:

Robinson B . W., Op. Cit., P. 124.; Gray B., Op. Cit., P. 154.
(165) Robinson B . W., Op. Cit., P. 124.
(166) Gray B., Op. Cit., Pl. P. 153.

ونشاهد فى صورة ثانية من نفس المخطوط منظراً فى حديقة (١٦٧). مجموعة من أشخاص عديدين فى حركات مختلفة. ومما يلفت الانتباه أن الصورة يحيط بها هامش عريض من الزخارف النباتية المتقنة داخل مساحات هندسية مما يؤكد على أن هذه الصورة واحدة من صورتين متقابلتين كفاتحة لهذا المخطوط. وعلى أى الحالات فالصورة تعطينا فكرة واضحة عن رسوم الأشخاص بملابسها وثيابها الصفوية فى شيراز فى نهاية القرن (١٠هـ./ ١٦م.).

(167) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., Pl. CII. A.



الفصــل العاشــر

المدرسة التركية العثمانية :

- العثمانيـــون .
- المميزات الفنية العامة .
- الصور الشخصية المستقلة .
- أهم المخطوطات المزوقة بالصور.



العثمانيـــون:

يعتبر عثمان بن أرطغرل بن سليمان شاه المؤسس الأول للدولة العثمانية فى سنة (٦٩٩هـ./ ١٣٠٠م.)(١). واتخذ من مدينة فى وسط الأناضول غربى مدينة قونية تدعى «يكى شهر» عاصمة له(٢). وخلفه ابنه أورخان (٧٢٤- ٧٦١هـ./ ١٣٢٦- ١٣٣٢م.)(٣). الذى اتخذ من مدينة بورصة عاصمة الدولة العثمانية وينسب إلى السلطان أورخان بن عثمان العديد من الإصلاحات والنظم فى السّكة والجيش. وبالنسبة للأزياء والملابس أصبحت القلنسوة المخروطية البيضاء يلبسها رجال البلاط والجنود فى حين يرتدى السلطان العثمانى وكذلك البكوات غطاء رأس قوامه العمامة البيضاء الضخمة تلتف حول القلنسوة(٤). ولكن مراد بن أورخان (٧٦١- ٧٩١هـ./ ١٣٦٢- ١٣٨٩م.) قد اتخذ من مدينة أدرنة عاصمة للدولة العثمانية(٥). ويعتبر السلطان محمد الثانى بن مراد الثانى (٨٤٨- ٨٨٦هـ./ ١٤٥١- ١٤٨١م.)(٦). من أشهر سلاطين الدولة العثمانية وكان يلقب «الفاتح» فلقد نجح فى فتح القسطنطينية فى سنة

---

(١) محمد جميل بيهم: العرب والترك فى الصراع بين الشرق والغرب. ص٧٩؛ وزياد أبوغنيمة: جوانب مضيئة فى تاريخ العثمانيين الأتراك. ص١٨.

(٢) على حسون: تاريخ الدولة العثمانية وعلاقاتها الخارجية. ص١٥.

(3) Bosworth C . E., Op. Cit., 136.

(٤) بروكلمان ك.: تاريخ الشعوب الإسلامية. ص٤١٣.

(٥) على حسون: المرجع السابق. ص١٦.

(6) Bosworth C . E., Op. Cit., 136.

(٨٥٧هـ./ ١٤٥٣م.)(٧). وكان السلطان محمد الفاتح يجمع فى شخصه جميع مظاهر عصره الفكرية والثقافية فاجتذب حول بلاطه فى استانبول الكثير من رجال العلم والأدب والفن وأصبح بلاطه مقصد الوافدين وبخاصة من المصورين سواء من الشرق أو الغرب ومثال ذلك المصور الإيطالى «جنتيلى بليّنى» الذى زار استانبول وعمل فيها تحت رعاية السلطان محمد الفاتح(٨) الذى أرسل المصورين الأتراك إلى إيطاليا ليتعلموا فن التصوير الغربى منهم على سبيل المثال المصور التركى «سنان بك نقاش»(٩).

ولقد فتح السلطان سليم الأول بن بايزيد الثانى (٩١٨ــ ٩٢٦هـ./ ١٥١٣ــ ١٥٢٠م.)(١٠). الشام ومصر والحجاز وضم هذه البلاد للأمبراطورية العثمانية حتى تصل هذه الأمبراطورية إلى أوج قوتها وازدهارها فى عهد السلطان سليمان ابن سليم الأول (٩٢٦ــ ٩٧٤هـ./ ١٥٢٠ــ ١٥٦٦م.)(١١). ويعتبر عهد سليمان القانونى العصر الذهبى لفن التصوير العثمانى وكذلك عهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢ــ ١٠٠٣هـ./ ١٥٧٤ــ ١٥٩٥م.)(١٢). ومرت الأمبراطورية العثمانية بمراحل من الانحدار ظهر فى أيام السلطان مراد الثالث وبدأ فى التفاقم فى عهد السلطان محمد الرابع (١٠٥٨ــ ١٠٩٩هـ./ ١٦٤٨ــ ١٦٨٧م.)(١٣). ومن ثم كان آخر السلاطين العثمانيين هو السلطان عبدالمجيد الثانى (١٣٤١ــ ١٣٤٢هـ./ ١٩٢٢ــ ١٩٢٤م.)(١٤). والذى كان بزوال حكمه انتهاء الأمبراطورية العثمانية التى استمرت فترة طويلة منذ سنة (٦٩٩هـ./ ١٣٠٠م.) وحتى سنة (١٣٤٢هـ./ ١٩٢٤م.)(١٥).

---

(٧) زياد أبوغنيمة: المرجع السابق. ص٢٠؛ وعلى حسون: المرجع السابق: ص٣٩ــ ٤٠.

(٨) بروكلمان ك.: المرجع السابق. ص٤٤١ــ ٤٤٢.

(9) Rice D. T., Op. Cit., P. 167.

(10) Bosworth C. E., Op. Cit., P. 136.

(١١) على حسون: المرجع السابق. ص٤٥.

(12) Meredith. Owens, Ottoman Turkish Painting. P. 224.

(١٣) محمد جيل بيهم: المرجع السابق. ص١٢٣.

(14) Bosworth C. E., Op. Cit., P. 137.

(١٥) ومحمد جيل بيهم: المرجع السابق. ص١٧٧.

ولقد لعب العثمانيون دوراً بارزاً فى الفن الإسلامى وخلدوا فى سجله صفحات مشرقات ففى مجال العمارة الإسلامية فى العصر العثمانى فلقد حرص السلاطين على انشاء المساجد والقصور والقلاع والجسور والقناطر وغيرها فى جميع أرجاء الأمبراطورية العثمانية. ولقد أنشأ السلطان مراد بن أورخان قصراً عظيماً فى مدينة أدرنة وبنى مسجداً فى مدينة ازنيق تزين جدرانه بلاطات القاشانى (٧٧٨هـ./ ١٣٧٨م.)(١٦). كما ينسب الضريح الأخضر الذى يمتاز بمحرابه الجميل إلى السلطان محمد الأول (١٧). وهكذا كان دأب السلاطين العثمانيين فى الانشاء والتعمير ويكفى اهتمام السلطان محمد الفاتح بعد فتح القسطنطينية بانشاء المساجد والقصور منها على سبيل المثال مسجد المحمدية فى استانبول والقصر العظيم قصر طوبقا بوسراى أى قصر باب المدفع (١٨). ولقد كان لهم أسلوبهم المميز فى العمارة الإسلامية وكذلك فى الفنون الزخرفية الإسلامية التى ازدهرت فى عصرهم.

المميزات الفنية العامة:

على الرغم من اعتقاد بعض الدارسين بأن التصوير العثمانى يستمد كل خصائصه الفنية من التصوير الإيرانى إن لم يكن صورة منه، إلا أنه ثبت بما لا يدع مجالاً للشك شخصية التصوير العثمانى المستقلة والمميزة وإن اعتمد على بعض التأثيرات الفنية الإيرانية أو بعض التأثيرات الفنية الأوروبية وذلك نتيجة طبيعية لعوامل كثيرة ربما من أهمها الموقع الجغرافى للأمبراطورية العثمانية والدور التاريخى والسياسى الحضارى الذى اضطلع به سلاطين آل عثمان على مدى ستة قرون هى مدة حكمهم. ويمكن ايجاز أهم الخصائص الفنية والمميزات العامة للمدرسة العثمانية فى التصوير الإسلامى فى النقاط الهامة التالية:

□ من حيث التصميم العام والتكوين الفنى فى المدرسة العثمانية أصبحت أكثر شكلية وهندسية تميل نحو الخطوط الرأسية (١٩). ومن ثم امتازت بإحكام

(١٦) محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى. ص ٢٤ــ٢٥.

(١٧) المرجع نفسه ص ٢٦.

(١٨) المرجع نفسه ص ٣٤ــ٣٥.

(19) Rice D. T., Op. Cit., P. 163.

ودقة التفاصيل وبخاصة فى رسم صور الخرائط والتخطيطات الطبوغرافية (٢٠). للمدن والأقطار التى شغف المصورون الأتراك برسمها وعلى رأسهم المصور التركى «نصوح مطرقجى».

□ من حيث خلفيات صور المدرسة العثمانية فهى تشتمل على نوعين:

أولها: الخلفية المعمارية التى تعكس طرز وأساليب العمارة العثمانية السائدة فى العصر العثمانى من مساجد وقصور وقلاع وإن كانت تظهر فيها ملامح التأثير الأوروبى من حيث مراعاة قواعد المنظور فأصبحت ترسم فى صفوف متراجعة صوب عمق الصورة فى أغلب الأحوال (٢١).

والنوع الثانى: من خلفيات الصور العثمانية هو المناظر الطبيعية فلقد شغف المصور التركى برسوم الحدائق والبساتين حتى أنه كان يرمز إلى الريف برسم بستان أو حديقة وإن كان بوجه عام يلاحظ أن المناظر الطبيعية فى معظم هذه الصور كانت تحتل مكانة وسطاً بين المثالية الإيرانية والواقعية التركية (٢٢).

□ من حيث رسوم الأشخاص نلاحظ الميل نحو التنويع فى الأحجام بين رسوم الآدميين التى تميل إلى أظهار الرجولة ذات الأجسام القوية والمناكب العريضة. وكانت الوجوه تركية واضحة باللحى والشوارب المميزة. ولقد كان المصور التركى يفضل رسم أشخاصه فى الوضع الجانبى الكامل «full- profile» أو فى وضع المواجهة «in frontal view» على عكس نظيره المصور الإيرانى الذى كان يفضل رسم أشخاصه فى الوضعة ثلاثية الأرباع «three quarter profile» (٢٣). وكان هؤلاء فى الصور العثمانية يلبسون ثياباً تؤكد الطابع القومى التركى وبخاصة غطاء الرأس الذى كان عبارة عن عمامة كبيرة ضخمة متعددة الطيات تلتف حول القلنسوة والأردية الطويلة وبخاصة الجبة المفتوحة من الأمام ذات الأكمام القصيرة و«الكولا» المفتوحة من الأمام ذات الأكمام الطويلة

---

(20) Meredith. Owens, Op. Cit., P. 223.

(٢١) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٠٩ــ ٣١٠.

(22) Rice D . T., Op. Cit., P. 171.

(23) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 223.

الواسعة. كما امتازت رسوم الجنود بزّى حربى للانكشارية وبخاصة غطاء الرأس المرتفع المستطيل الشكل وقد تخرج منه بأعلى ريشة أو علامة.

□ من حيث الألوان فلقد اختار المصور التركى الألوان البسيطة الزاهية فانحصرت خطته اللونية فى نظم وتنسيق الألوان التى يحتفظ كل منها باستقلاله وبشخصيته دون امتزاج (٢٤). وقد تكون هذه الألوان سميكة لتعطى الانطباع بالحيوية المتدفقة (٢٥). ومن أهم هذه الألوان التى استخدمها اللون الأخضر والأصفر والأزرق والأحمر والذهبى وغيرها. وكان يحاول أن يستخدم الألوان الطبيعية فى رسوم صوره.

□ امتاز التصوير العثمانى بأنه يشتمل على صور شخصية مستقلة للسلاطين والأمراء وكبار القواد العثمانيين وغيرهم. ويشتمل كذلك على صور توضيحية تزوّق المخطوطات التى نسخت من كتب مختلفة فجاءت موضوعاتها متنوعة من مجالس بلاط ومناظر صيد وقنص. ولكن المصور التركى أدخل موضوعات جديدة تسجل الحياة اليومية والأحداث التاريخية المعاصرة من احتفالات ومناسبات تتعلق بالسلاطين والأمراء فأصبح لديهم ما يعرف بتصوير السجلات التاريخية (٢٦).

الصور الشخصية المستقلة (٢٧):

ينسب إلى السلطان محمد الفاتح انفتاح الدولة العثمانية على الغرب الذى كان من نتائجه المباشرة على فن التصوير العثمانى ظهور الصور الشخصية «Portraits» التى قام برسمها فنانون إيطاليون قدموا ليعملوا فى استانبول وعلى رأسهم الفنان الإيطالى جنتيلى بلينى من البندقية الذى وصل إلى استانبول بناء على طلب السلطان محمد الفاتح ومكث هناك وقام برسم بعض الصور

---

(٢٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٠٨.
(25) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 223.
(٢٦) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٠٩؛ Rice D . T., Op. Cit., P. 166.
(٢٧) لمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع أنظر:
ربيع حامد خليفة: الصور الشخصية فى التصوير العثمانى. رسالة دكتوراة من كلية الآثار. جامعة القاهرة ١٩٨١.

الشخصية مثل صورة السلطان محمد الفاتح (٢٨). المحفوظة فى المتحف الوطنى بلندن (تحت رقم ٣٠٩٩) ويظهر السلطان فى صورة نصفية فى وضع جانبى ويتوج رأسه العمامة التركية الطراز ويحيط به عقد نصف دائرى رسم خارجه عن يمين ويسار ثلاثة تيجان ترمز إلى الانتصارات الثلاث التى حققها على البيزنطيين وعلى قيصرية طرابزون (٨٦٥هـ./ ١٤٦١م.) وعلى أوزون حسن سلطان التركمان أصحاب الشاة البيضاء الآق قويونلو وأخذ مدينة أرزورم (٨٧٧هـ./ ١٤٧٣م.) (٢٩). ونشاهد هذه التيجان الثلاثة أيضاً فى ميدالية من البرونز من عمل جنتيلى بلينى أيضاً محفوظة فى متحف جلبنكيان بلشبونة وعلى وجه الميدالية صورة نصفية للسلطان محمد الفاتح (لوحة رقم ١٦٠) (٣٠). حيث يظهر فى وضعة جانبية كاملة بعمامته المتعددة الطيات وتبدو عليه ملامح العظمة والقوة.

ولقد رسم المصور التركى سنان بك صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح (لوحة رقم ١٦١) (٣١). يحتفظ بها متحف طوبقا بوسراى باستانبول ويظهر فيها السلطان يجلس الجلسة الشرقية وفى احدى يديه زهرة وفى اليد الأخرى يمسك منديلاً. وربما كانت هذه الصورة أول صورة شخصية حقيقية رسمها مصور تركى (٣٢). ومن ثم فهى تحمل بعض التأثيرات الفنية الغربية وبخاصة فن التصوير الإيطالى ولقد وفق المصور سنان بك فى استخدام الألوان المتناسقة وتوضح مهارته على ابراز شخصية السلطان محمد الفاتح (٣٣). ولقد حاول ابراز قوته الجسمانية وعزيمته وحزمه عن طريق ابراز بدانة جسمه فجاء على حساب رسمه الساقين بأسلوب غير دقيق (٣٤).

---

(٢٨) حسن الباشا: دراسات فى فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية. ص ٤٠ (شكل ٥٤، ٥٥).

(29) Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit. Tafel. S. 191. No. 113.

(30) Ibid. Tafel S. 193. No. 116 a, b.

(٣١) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص١٩٦ (شكل ٧٤).

(٣٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٣٣٧ (لوحة ٢٢٤).

(٣٣) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص٣٣.

(٣٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٣٣٨.

ومن عصر السلطان سليمان القانونى برز المصور التركى حيدر الرّيس المعروف باسم «نجارى» الذى عينه السلطان فى مكتبة القصر وكانت أعماله الفنية الأولى تعتمد فى معظمها على نقل الصور عن المصورين الآخرين ثم تجاوز مرحلة النقل إلى مرحلة الابداع فرسم بفرشاته صور السلاطين (٣٥). منها صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى بعد أن تقدمت به السن (لوحة رقم ١٦٢) (٣٦). ونجح المصور نجارى فى أن يعطينا صورة واقعية تسودها هيبة السلطان وجو الرهبة الذى يحيط به عن طريق اللحية المدببة التى غزاها الشيب والعمامة الكبيرة ورسم خلفه حارسين من الانكشارية أحدهما يحمل السيف. ونفس الملامح التى قوامها لحية بيضاء وعمامة كبيرة إلى جانب القوة وملامح القسوة نشاهدها فى صورة من أروع أعمال المصور التركى نجارى تمثل القائد البحرى الشهير «خيرالدين باربا روسا» (لوحة رقم ١٦٣) (٣٧). ويظهر فيها بأبهى زّى ويقبض بيده اليمنى بالصولجان الذى أهداه له السلطان وفى اليد اليسرى يمسك بزهرة قرنفل يتنسم عبيرها (٣٨).

ويحتفظ متحف طوبقا بوسراى باستانبول بصورة شخصية تمثل السلطان محمد الفاتح بريشة المصور التركى «نقاش عثمان» حوالى النصف الثانى من القرن (١٠ هـ./ ١٦م.) (٣٩). ويظهر السلطان فى جلسة شرقية بعمامته الضخمة ولحيته المشذبة مما يوحى بالعظمة والقوة لهذا السلطان الفاتح وفى يده اليسرى زهرة قرنفل يتنسم عبيرها ويمسك فى يده اليمنى بالمنديل. وتتضح مهارة المصور عثمان فى تناسق الرسم وانسجام الألوان ودقة الوحدات الزخرفية الهندسية كخلفية لهذه الصورة.

وفى عصر السلطان أحمد الثالث (١١١٥— ١١٤٣هـ./ ١٧٠٣— ١٧٣٠م.) (٤٠). بزغ نجم المصور التركى عبدالجليل شلبى الذى اشتهر باسم

---

(٣٥) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص١٩٨— ١٩٩ (شكل ٧٥).

(36) Rice D. T., Op. Cit., P. 174. Pl. 78. b.

(٣٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٤٠ (لوحة ٢٢٧ بالألوان).

(٣٨) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص١٩٩ (شكل ٧٦).

(٣٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٣٩ (لوحة ٢٢٥).

(40) Bosworth C. E., Op. Cit., PP. 136, 137.

« لونى » وأصله من مدينة أدرنة (٤١). الذى أصبح فيما بعد أحد كبار فنانى البلاط العثمانى تحت رعاية السلطان أحمد الثالث وساهم برسم صور السلاطين والأمراء العثمانيين. ومن أعماله الفنية صورة تمثل السلطان أحمد الثالث وابنه محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (٤٢).

وتتجلى فى هذه الصورة الشخصية سمات العظمة والقوة للسلطان عن طريق رسمه يفيض بالخشونة والرجولة وهو فى منتصف العمر (٤٣). كما زوده المصور لونى بمظاهر العظمة والفخامة عن طريق الملابس والعمائم ذات الأبهة علاوة على ذلك كرسى العرش الفخم المزركش بالوحدات الهندسية المتنوعة والسجاد المزين برسوم الزهور من بينها زهور القرنفل. وكذلك زيّن المصور لونى الجدران خلف السلطان وابنه بوحدات زخرفية ربما تعبر عن بلاطات القاشانى صغيرة الحجم التى تكسو جدران القصور وحجراتها من الداخل فى العصر العثمانى (٤٤).

وهكذا يتضح من هذه الأمثلة من الصور الشخصية بحسب المدرسة العثمانية مدى ازدهار هذا النوع من التصوير وقتذاك وظهور مجموعة من المصورين الأتراك اتقنوا هذا الفن ورسموا السلاطين والأمراء والقواد ورجال الدين والعلماء (٤٥). وغيرهم.

أهم المخطوطات المزوقة بالصور:

هناك من يرى تصنيف المخطوطات التركية المزوقة بالصور من المدرسة العثمانية إلى ثلاث مجموعات رئيسية: أولها تتجلى فيها الأساليب الفنية الخطية المؤثرة وقوامها صور تمثل مخلوقات عجيبة من عفاريت وشياطين وغيرها ربما كانت من عمل فنان واحد أو عدد قليل من الفنانين. والمجموعة الثانية تتجلى فيها الأساليب

---

(٤١) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ٢٠٦.

(٤٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٤١ (لوحة ٢٢٨).

(43) Rice D . T., Op. Cit., P. 174.

(٤٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٤١.

(45) Meredith Owens, Op. Cit., P. 224.

الفنية الإيرانية بوضوح وبخاصة أسلوب المدرسة التركمانية (٤٦). الذى قدم من إيران فى القرن (١٠ هـ./ ١٦م.)(٤٧). مع مصورين إيرانيين قاموا بتعليم بعض المصورين الأتراك الذين استمروا على الأسلوب الإيرانى. وأما المجموعة الثالثة فهى ذات أسلوب تركى كامل وصريح فى استقلاليته وشخصيته المميزة يختص بتسجيل أحداث التاريخ العثمانى والحياة اليومية بطريقة واقعية بعيدة عن اللجوء إلى الخيالات الشعرية أو الأوهام الحالمة فى التصوير الإيرانى (٤٨).

ولعل أهم الأمثلة من المجموعة الأولى تلك الصور التى وجدت طريقها إلى البوم الفاتح المحفوظ بمتحف طوبقا بوسراى باستانبول (٤٩). وقوامها مجموعة من الصور الصغيرة التى تحمل توقيع المصور التركى «محمد سياه قلم» (٥٠). والذى صنفه الأستاذ طوقان على أنه أحد المصورين المشهورين من هراة ولكن هذا الرأى يعوزه الدليل القوى (٥١). كما أن هذه الصور تنسب إليه لوجود هذه التوقيعات عليها باسمه وهى ليست توقيعات صحيحة غالباً وعلى أية حال فإن موضوعات هذه الصور تسودها القسوة والوحشية فهى تمثل الشياطين والعفاريت فى صراعات قاسية وكذلك بعضها يحتوى على رسوم حيوانات (لوحة رقم ١٦٤) (٥٢). ويرجح أن بعض المصورين الآخرين اشتركوا مع سياه قلم فى رسم هذه الصور ولقد وردت أسماء عديدة أخرى مثل شيجى نقاش وأحمد أودى ومحمد شاه ولكن من الصعب للمرء أن يفرّق بين أعمالهم (٥٣).

وتتضح فى هذه الصور الكثير من الأساليب الفنية المختلفة منها الخصائص الفنية الصينية فى رسوم الكائنات الحية وبخاصة الشياطين والعفاريت. ومنها

---

(٤٦) أنظر الفصل الثامن ص ٢٨٦.

(47) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 224.

(48) Rice D . T., Op. Cit., P. 160.

(٤٩) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٢٩٨ - ٣٠٤ (لوحات ١٩١ - ١٩٧).

(٥٠) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٩٥.

(51) Rice D . T., Op. Cit. P. 160.

(٥٢) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة ١٩٦).

(53) Rice D . T., Op. Cit., P. 162.

الخصائص الفنية المغولية فى رسوم الأزياء. ومنها الخصائص الفنية الوافدة من الشرق الأقصى من طبيعة الرسوم التى تعكس الحياة القاسية وغير المتحضرة (٥٤). والمشكلة مازالت قائمة لم تحل حتى الآن وهى اين زوقت هذه الصور. وربما كانت الإجابة هى أن هذه الصور قد تعود إلى حوالى القرن (٩هـ./ ١٥م.) فى التركستان وفيما وراء النهر حيث كانت القبائل التركية من الأويغور(٥٥).

ولعل من أقدم المخطوطات العثمانية المؤرخة التـــى تأتى على رأس المجموعة الثانية نسخة مخطوطة من كتاب اسكندر نامه لأحمدى نسخها محمد بن مولانا بير حسين (حاجى بابا) فى أماسيه فى سنة (٨١٩هـ./ ١٤١٦م.)(٥٦). وهى محفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم تركى ٣٠٩)(٥٧). وتشتمل على عشرين صورة. وتليها مخطوطة «دلسوز نامه» لبديع الدين التبريزى نسخت فى سنة (٨٦٠هـ./ ١٤٥٦م.) فى أدرنة وتشتمل على خمس صور وهى محفوظة فى المكتبة البودلية بأكسفورد(٥٨). ومن صورها صورة تمثل شاه نوروز يجلس على عرشه وبين يديه الموسيقيين (لوحة رقم ١٦٥)(٥٩). وتتجلى فى هذه الصورة التأثيرات الفنية للتصوير الإيرانى بحسب المدرسة التركمانية من حيث التصميم العام والتكوين الفنى للصورة وطريقة جلسة شاه نوروز وتوزيع باقى رسوم الأشخاص فى الصورة.

ويحتفظ متحف طوبقا بوسراى باستانبول بمخطوط من خمسة خسرو دهلوى باللغة الفارسية نسخت على يد الكاتب محمود ميرالحق فى سنة (٩٠٣هـ./ ١٤٩٨م.)(٦٠). وتشتمل على ثمان وعشرين صورة يرجح أنها من عمل مصور عثمانى متأثر فى طريقة الرسم والتلوين بالتصوير الإيرانى(٦١). ولكن تجدر

---

(٥٤) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٠٠ـــ ٣٠١.

(55) Rice D . T., Op.Cit., P. 162. Pl. 72.

(56) Stchoukine I., La Peinture Turque. Ier Partie. Pls. I-11.

(٥٧) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٩٤.

(58) Türkische kunst und kultur. S. 45. No. 112.

(59) Ibid. Tafel S. 45. No. 112.

(60) Stchoukine I., Op. Cit., Pls. IV a., b.

(٦١) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ١٩٧.

الإشارة إلى ظهور بعض الملامح العثمانية عن طريق رسم العمائم الضخمة وبعض أشجار السرو والخلفية المعمارية على هيئة أكشاك عثمانية (٦٢). ومثال ذلك صورة تمثل الملك الساسانى بهرام گور لدى أميرة الجوسق الأحمر (لوحة رقم ١٦٦) (٦٣). حيث تتجلى هذه الملامح العثمانية ولكن يسود الصورة الأساليب الفنية الإيرانية بوجه عام. وتتشابه معها صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل بهرام گور لدى أميرة الجوسق الأسود (٦٤).

وتشترك مع هذه المخطوطة مخطوطة من كتاب «گوى وشوكان» لعارفى باللغة الفارسية نسخت على يد محمد بن گزنفر فى سنة (٩٤٦هـ./ ١٥٤٠م.) محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول (حزين ٨٤٥) وتشتمل على صورتين فقط (٦٥). تتجلى فيها الخصائص الفنية للمدرسة العثمانية فى النصف الأول من القرن (١٠هـ./ ١٦م.) من حيث ظهور التأثيرات الفنية الإيرانية جنباً إلى جنب مع ظهور الملامح العثمانية ومثال ذلك منظر الصيد (لوحة رقم ١٦٧) (٦٦). فى صفحتين متقابلتين. والتى يشاهد فيها المنظر الطبيعى ورسوم الخيل بطريقة إيرانية واضحة فى حين نشاهد الوجوه التركية وكذلك العمائم الضخمة.

وتعتبر مخطوطة سليم نامة تأليف شكرى الكردى من المخطوطات الهامة التى تعود إلى تلك الفترة التاريخية وتحمل صورها الأربع والعشرون التأثيرات الفنية الإيرانية وبخاصة أسلوب مدينة شيراز بحسب المدرسة التركمانية. هذا إلى جانب بعض الملامح الفنية العثمانية. وتحتفظ هذه الصور بالطابع التركمانى ــ كما سبق ذكره ــ فى رسوم الأشخاص التى بعضها ترتدى العمامات ذات العصى والرياش وكذلك رسم التلال والمناظر الطبيعية ومثال ذلك صورة تمثل جنازة السلطان بايزيد الثانى (لوحة رقم ١٦٨) (٦٧). وكذلك فى صورة أخرى من نفس المخطوطة

---

(62) Ettinghausen R., Turkish Miniatures. P. 15.
(63) Türkische kunst und kultur. S. 47. No. 1/14.
(64) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. IV. b.
(65) Turkische kunst und Kultur. S. 52. No. 1/13.
(66) Ibid. S. 52. No. 1/13.
(67) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. VI.

تمثل المواجهة بين الجيش التركى والجيش الإيرانى (٦٨). كما يمكن ملاحظة نفس الخصائص الفنية بالإضافة إلى طريقة رسم الخيول واصطفاف الجيشين المتواجهين فى صورة أخرى تمثل فتح الجيش التركى لدمشق (لوحة رقم ١٦٩)(٦٩). ولولا ظهور بعض الملامح العثمانية مثل رسوم بعض الجنود الانكشارية وملامح الوجوه التركية وبعض رسوم الأسلحة النارية كالمدافع التى يجيد استخدامها الجنود الأتراك وقتذاك لأصبحت الصور إيرانية خالصة بحسب أسلوب المدرسة التركمانية وعلى وجه الخصوص فى مدينة شيراز فى القرن (١٠هـ./ ١٦م.)(٧٠).

ومما تجدر الإشارة إليه أنه بعد انتصار العثمانيين بقيادة سليم الأول على شاه إسماعيل الصفوى فى سنة (٩٢٠هـ./ ١٤١٤م.) ذهب إلى استانبول العديد من الفنانين والمصورين من إيران حتى أنه ورد فى المصادر الأدبية والتاريخية ذكر حوالى ستة عشر مصوراً إيرانياً(٧١). ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد وإنما حدثت هجرات لبعض المصورين الإيرانيين بعد ذلك ومثال ذلك المصور الإيرانى المشهور «شاه قلى» التبريزى الذى وصل إلى استانبول فى سنة (٩٣١هـ./ ١٥٢٥م.)(٧٢). وكذلك المصور «ولى جان التبريزى» الذى أصبح أكثر المصورين الإيرانيين شهرة فى تركيا بل إنه أصبح مصور البلاط العثمانى فى استانبول فى سنة (٩٩٤هـ./ ١٥٨٧م.)(٧٣). وكان أسلوبه الفنى يمتاز برسم الملائكة المجنحة أو رسم الحوريات وبعض الصور الشخصية للأشخاص فى زّى تركى عثمانى (لوحة رقم ١٧٠)(٧٤).

ومن خلال هذا العرض السريع لنماذج من المخطوطات العثمانية المزوقة بالصور بحسب المدرسة العثمانية فى التصوير الإسلامى يتضح مدى تأثير الأساليب الفنية للتصوير الإسلامى فى إيران خلال القرن (١٠هـ./ ١٦م.) على فن التصوير

---

(68) Ibid. Pl. VII.
(69) Rice D . T., Op. Cit., Pl. 73.
(70) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 224.
(71) Rice D . T., Op. Cit., P. 163.
(72) Binyon, Wilkinson & Gray, Op. Cit., P. 107.
(73) Rice D . T., Op. Cit., P. 163.
(74) Blochet E.. Musulman Painting. Pls. CXL VII- CXLVIII.

العثمانى ويظهر بجلاء فى تلك المخطوطات العثمانية التى انجزت خلال القرن (١٠هـ./ ١٦م.) ثم بدأت الملامح الفنية العثمانية فى الظهور جنباً إلى جنب مع هذه التأثيرات الفنية الإيرانية حتى مطلع القرن (١١هـ./ ١٧م.).

ومن المجموعة الثالثة والأخيرة نذكر أهم المخطوطات العثمانية المزوقة بالصور والتى يسودها الأسلوب التركى العثمانى بحيث تتغلب على الأساليب الفنية الأخرى التى أثرت فى التصوير العثمانى. ومثال ذلك مخطوط من كتاب «سليمان نامة» من تأليف «نصوح الصلاحى مطرقجى» نسخت فى سنة (٩٦٥هـ./ ١٥٥٨م.) محفوظة بطوبقا بوسراى باستانبول (حزين ١٥١٧)(٧٥). وتشتمل على تسع وستين صورة يغلب على الظن أنها من عمل أكثر من مصور من جنسيات مختلفة منهم التركى والمجرى(٧٦). ومن ثم ظهرت أساليب فنية مختلفة وإن غلبت عليها الملامح التركية العثمانية. ومثال ذلك صورة تمثل مجلس لويس الثانى ملك المجر(٧٧). والتى تظهر فيها ملامح الأشخاص والثياب أوروبية مما أدى إلى اعتقاد بعض العلماء وعلى رأسهم السيد «تشوكين» بأن هذه الصورة من عمل مصور مجرى(٧٨). وفى الصورة التى تمثل السلطان سليمان يدير معركة لسلاح المدفعية تظهر الملامح العثمانية للجنود الذين يرتدون زّى الانكشارية والوجوه التركية السحنة واستخدام الخطوط الرأسية فى التكوين ومن ثم يرجح أنها من عمل مصور تركى(٧٩). وأما الصورة التى تمثل السلطان سليمان مع أميرين فى رحلة صيد (لوحة رقم ١٧١)(٨٠). نلاحظ أنها تقع تحت التأثير الفنى الإيرانى من حيث التصميم العام للصورة والمنظر الطبيعى بتلاله المتسعة والتى تنتهى بقمم مقوّسة عند خط الأفق المرتفع وتحتوى أرضية الصورة على بقع بالفرشاة تمثل الحزم النباتية والأغصان المزهرة الموزعة بانتظام وتناسق تؤكد التأثير الإيرانى مما يغلب على الظن أن هذه الصورة قد قام برسمها مصور إيرانى أو على الأقل مصور

---

(75) Stchoukine I., Op. Cit., PP. 111-112.
(76) Merelith- Owens, Op. Cit., P. 224.
(77) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. XIX.
(78) Rice D . T., Op. Cit., P. 167. Pl. 74.
(79) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. XXI.
(80) Ibid. Pl. XXII.

تركى تتلمذ على يد مصور ايرانى قدم إلى استانبول مثل العديد من المصورين الذين قدموا إلى تركيا مع مطلع القرن (١٠ هـ./ ١٦ م.) كما سبق ذكره.

ولعل من الكتب التركية الهامة كتاب السور نامة أى كتاب المهرجان (٨١). الذى لاقى قبولاً وتشجيعاً لدى السلطان مراد الثالث وتدور أحداثه حول وصف الاحتفالات التى قامت بمناسبة ختان ابن السلطان مراد فى سنة (٩٩٠هـ./ ١٥٨٢م.) واتخذت لها مكاناً فى ميدان السباق «آت ميدان» «Hippodrome» والذى يطلق عليه ميدان السلطان أحمد (٨٢). وتحتفظ مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول بمخطوطة من «سور نامة همايون» نسخت فى سنة (٩٩٠هـ./ ١٥٨٢م.) وتشتمل على سبع وثلاثين وأربعمائة صورة ينسبها السيد مريديث أوينز إلى المصور التركى «نقاش عثمان» (٨٣). ولكن السيد «تشوكين» لايقبل هذه النسبة وينسب صور هذه المخطوطة إلى سبع مصورين أتراك (٨٤). ومن صور هذه المخطوطة صورة تمثل مجموعة من الشيوخ يحملون الأعلام يمرون أمام الجوسق الذى يجلس فيه السلطان مراد الثالث بميدان السباق (لوحة رقم ١٧٢) (٨٥). حيث رسم المصور خلفية معمارية لقصر الصدر الأعظم إبراهيم باشا المطل على الميدان ويجلس السلطان على كرسى بداخل الجوسق وخلفه جنود الانكشارية. فى حين يلتف الشيوخ فى الميدان حول ذلك العمود المضفور ذى الحيات الثلاث الذى حرص المصور على رسمه بوضوح (٨٦).

ومن صور هذه المخطوطة التى تمتلىء بالحركة والحيوية صورة تمثل السلطان مراد الثالث يهم بدخول قصره من باب السعادة (٨٧). حيث يظهر السلطان ممتطياً

---

(٨١) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ٢٠٣.

(٨٢) هذا الميدان كان له شأن عظيم قبل الفتح العثمانى للقسطنطينية ولا يزال به حتى اليوم معالم قديمة مثل العامود المضفور ذى الحيات الثلاث والمسلة الفرعونية. أنظر:
محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق نفس الصفحة (هامش ١).

(83) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 224.
(84) Stchoukine I., Op. Cit., PP. 71-72.
(85) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. L.
(86) Rice D . T., Op. Cit., P. 170.

(٨٧) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ٢٠٥ (شكل ٢٢).

صهوة جواده ونشاهد بعض أعضاء نقابة النساجين منهم من يفرش الأثواب على الأرض تحت أقدام فرس السلطان ليمر من فوقه. فى حين يظهر فــى مقدمة الصورة بعض الفرسان من الأمراء ورجال البلاط. وكذلك بعض جنود الانكشارية يحيطون بالسلطان. ولقد رسم المصور إلى اليسار خلفية معمارية تمثل باب السعادة المرتفع يعلوه رفرف يبرز عن سمت البناء. وصورة ثالثة من هذه المخطوطة تمثل وصول الشيوخ إلى ميدان السباق (لوحة رقم ١٧٣)(٨٨). حيث يظهر البناء الخشبى المتعدد الطوابق ليجلس فيه الأمراء وكبار رجال الدولة العثمانية وكذلك السفراء لدى بلاط السلطان مراد الثالث ليشاهدوا الاحتفالات. وتظهر أيضاً المسلة الفرعونية بشكلها المألوف ومنقوش عليها بعض الحروف الهيروغليفية. وتسود الصورة الأساليب الفنية العثمانية من ســحن الوجوه والملابس والأزياء والخلفية المعمارية ذات الطراز العثمانى.

وأما كتاب «هونر نامة» ويعنى «كتاب المآثر» فهو يتكون من أربعة أجزاء ولم يصلنا سوى جزءين هما الجزء الأول والثانى وأما الجزء الثالث والرابع ففقودان (٨٩). وقام بتأليف هذا الكتاب مؤرخ البلاط العثمانى «لقمان بن سيد حسين بن العشورى» (٩٠). وتحتفظ مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول بالجزء الأول من هونر نامة وتزوقه حوالى أربع وخمسين صورة يمكن نسبتها إلى المصور التركى «نقاش عثمان» ولقد اكتمل هذا الجزء فى سنة (٩٩٢هـ./ ١٥٨٤ــ ١٥٨٥م.)(٩١). وتحتفظ نفس المكتبة بالجزء الثانى من هونر نامة تزينه حوالى خمس وستين صورة تنسب أيضاً إلــى المصور عثمان واكتمل نسخ وتزويق هذا الجزء فى سنة (٩٩٦هـ./ ١٥٨٨ــ ١٥٨٩م.)(٩٢).

ومن صور الجزء الأول من هونر نامة لقمان صورة رائعة توضح بجلاء خصائص أسلوب المصور عثمان الفنية وتمثل هذه الصورة السلطان عثمان مؤسس الدولة

---

(88) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. LI.

(٨٩) محمد عبدالعزيز مرزوق: المرجع السابق. ص ٢٠٠ (هامش ٢).

(90) Stchoukine I., Op. Cit., PP. 76-79.

(91) Rice D . T., Op. Cit., P. 170. Pl. 77.

(92) Stchoukine I., Op. Cit., PP. 77-79.

العثمانية يشاهد مدرب الحيوانات (لوحة رقم ١٧٤)(٩٣). ويظهر فى الصورة السلطان عثمان بن أرطغرل فى زىّ عثمانى مزركش بالزخارف وعمامته البيضاء الضخمة. وتبدو رسوم الأشخاص فى الصورة صغيرة الحجم قصيرة القامة بملامح ثقيلة لا تظهر الانفعالات على الرغم مما يقوم به مروض الحيوانات مستعرضاً قدراته فى عرض خاص لتدريب الأسد(٩٤). ومما يلفت الانتباه الخلفية المعمارية التى تمثل جوسقاً فى ركن من حديقة القصر السلطانى وتلك الفسقية ذات الشكل الهندسى التى تتقدم الجوسق ويحيط به سور بارتفاع قامة الأشخاص المرسومين. وبالخارج رسمت أشجار السرو وأغصان الزهور بألوانها البنفسجية الرائعة.

وصورة ثانية تمثل السلطان سليم الأول وقد سيق أمامه أسيراً صفوياً (لوحة رقم ١٧٥)(٩٥). يظهر فيها السلطان سليم الأول ممتطياً صهوة جواده وخلفه جنود الانكشارية بالزى العسكرى المميز لهم وأمامه أحضر الأسير الصفوى بزيّه الإيرانى وعمامته الضخمة المتعددة الطيات يخرج منها العصا والريشة. وتحتوى الصورة على منظر طبيعى ومن ثم نشاهد التلال ذات القمم المقوّسة والمتداخلة والتى نشاهد بينها الجيوش التركية بعضهم يحمل الأعلام والرايات الحمراء والخضراء والبيضاء بأسلوب تركى عثمانى خالص. والحق أن هذا التكوين الفنى للمنظر الطبيعى ما زال محتفظاً بالتأثير الإيرانى(٩٦). على الرغم من سيادة الأسلوب الفنى للمدرسة العثمانية فى هذه الصورة.

ولعل من أروع صور المجلد الثانى من هونر نامة لقمان صورة تمثل السلطان سليمان القانونى يزور قبر الإمام الحسين بعد فتح بغداد (لوحة رقم ١٧٦)(٩٧). حيث يظهر فيها السلطان سليمان القانونى أمام مدخل الضريح بملابسه العثمانية الصريحة وهو يرفع يديه للدعاء أو قراءة الفاتحة وأمامه يركع الشيخ الموكل إليه أمر هذا الضريح ويغطى رأسه بعمامة ضخمة خضراء اللون. ويحيط بالصورة رسوم

---

(٩٣) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص ٣٢٥ (لوحة ٢١٠ بالألوان).

(94) Rice T., Op. Cit., P. 167.

(٩٥) ثروت عكاشة: المرجع السابق. ص٣٢٥ (لوحة ٢١١ بالألوان).

(96) Rice D . T., Op. Cit., P. 167.

(٩٧) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة ٢١٤ بالألوان).

الأشخاص من جنود الانكشارية أو الأمراء ورجال البلاط العثماني وكذلك بعض الرجال والسيدات ينظرون من النوافذ أو يتسلقون أسطح المباني ليشاهدوا موكب السلطان. ولقد أجاد المصور في رسم الخلفية المعمارية لضريح تغطية القبة والعديد من المباني المتلاصقة بهذا الضريح. ويلفت الانتباه توفيق الفنان في استخدام ألوان متناسقة يسودها طابع الهدوء والوقار.

وصورة ثانية تمثل أحد أبناء السلطان سليمان القانوني يشاهد عرضاً للألعاب البهلوانية (لوحة رقم ١٧٧) (٩٨). يظهر فيها جالساً بالجوسق المطل على ميدان السباق وحوله الحرس وبعض الأمراء. وبأسفل رسم المصور مجموعة من الأشخاص يقومون بأداء بعض الألعاب البهلوانية ويظهر ذلك العامود المضفور الذى ينتهى بالحيات الثلاث وكذلك تلك المسلة الفرعونية. والملاحظ صغر حجم الأشخاص وقصرها في الصورة بوجه عام. وإن كانت تتشابه معها صورة من نفس المخطوط من حيث الموضوع وهو قيام بعض الأشخاص ببعض الألعاب البهلوانية والبعض الآخر يقومون برقصات على أنغام الموسيقى (لوحة رقم ١٧٨) (٩٩). حيث يظهر في مقدمة الصورة مجموعة من الأشخاص بألعاب بهلوانية منهم من يقوم بالمشى على الحبال ممسكاً بقضيب طويل ينتهى عند الطرفين بكرتين لحفظ التوازن بينما يهم زميله بالقفز إلى أسفل من فوق هذه الحبال ويشاهد ثالث يستعد للقفز من داخل أربع حلقات دائرية وضعت فوق ظهور أربعة من الخيل. بينما يحتل وسط الصورة مجموعة من الأشخاص يرقصون على أنغام الموسيقى التى يعزفها حوالى سبعة أشخاص وهم جلوس بزّيهم العثماني المميز. والصورة بوجه عام تمثل منظراً طبيعياً تنمو فيه بعض الأشجار الضخمة وأشجار السرو.

ومما تجدر الإشارة إليه أنه منذ النصف الثاني من القرن (١٠هـ./ ١٦م.) ازداد الاقبال على الكتب الدينية المزّوقة بالصور ذات الموضوعات الدينية التى تتعلق بالأنبياء والمرسلين منذ سيدنا آدم وحتى خاتم المرسلين محمد صلى الله عليه

---

(٩٨) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة ٢١٥ بالألوان).

(٩٩) المرجع نفسه (لوحة ٢١٧ بالألوان).

وسلم (١٠٠). ونذكر هنا مخطوطة تعود إلى بداية القرن (١١هـ./ ١٧م.) من كتاب «ترجمة شقائق نعمانية» لعصام الدين «تاشكو بروزاده» (١٠١). نسخت للسلطان عثمان الثانى (١٠٢٧ــ ١٠٣١هـ./ ١٦١٨ــ ١٦٢٢م.) (١٠٢). محفوظة بطوبقا بوسراى باستانبول (حزين ١٢٦٣) وتشتمل على صور شخصية لرجال الدين وطلاب العلم من الدارسين ينسبها السيد «تشوكين» (١٠٣). إلى المصور التركى «أحمد نقاش». وتمتاز هذه الصور ببساطتها ونجد أن المصور يلجأ إلى الألوان المؤثرة ليعوّض هذه البساطة فى رسومه (١٠٤). وفى صورة تمثل «المولى خسرو» (لوحة رقم ١٧٩) (١٠٥). الذى يجلس فى هدوء ووقار بزيّه العثمانى الطراز وتختفى كلتا يديه فى اكمام الرداء الخارجى (الكولا) التى يرتديها ولقد حاول المصور اظهار بعض الانفعالات على وجه الشيخ خسرو وهو يجلس فى الهواء الطلق على بقعة خضراء معشوشبة. ومما يلفت الانتباه تخلّى المصور التركى فى هذه الصورة عن صغر الحجم وقصر القامة التى سبق ملاحظتها فى صور المخطوطات السابقة هذا علاوة على استطالة الوجه ورسمه فى وضعة ثلاثية الأرباع (١٠٦). وعلى الرغم من قلة العناصر الفنية التى تحيط بالمنظر الطبيعى فى هذه الصورة نشاهد منظراً طبيعياً متكاملاً فى صورة أخرى من نفس المخطوطة تمثل «المولى الشهير ببك چلبى رحمه الله» (لوحة رقم ١٨٠) (١٠٧). حيث أشجار السرو وشجيرات الزهور وجدول المياه المتعرّج ينزل من أعلى التلال والصخور عند خط الأفق المرتفع فى الصورة. وفى مقدمة الصورة تنطلق شجرة ضخمة تخرج منها أغصان مزهرة وتفصل بين الشيخ ببك چلبى الذى يمسك بأغصانها وبين تلميذه أو تابع له يقدم له الكأس بيده اليمنى.

---

(١٠٠) لمزيد من التفاصيل عن هذه الكتب والمخطوطات المنسوخة منها التى تزينها الصور. أنظر:

Stchoukine I., Op. Cit., PP. 74-75, 84-92, 98-104.

(101) Ibid. PP. 103.

(102) Bosworth C . E., Op. Cit., P. 136.

(103) Stchoukine I., Op. Cit., PP. 103-104.

(104) Meredith- Owens Op. Cit., P. 224.

(105) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. CIX.

(106) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 224.

(107) Stchoukine I., Op. Cit., Pl. CVIII.

وجدير بالذكر أن المخطوطات المزوقة بالصور من المدرسة العثمانية التى نحن بصددها كان غزيراً ووفيراً، بل وكان متنوعاً من حيث الموضوعات ــ كما سبق سرده وشرحه ــ حتى أن صفحات المخطوطات شهدت تطوراً ملحوظاً فى الصور الشخصية التاريخية الذى بدأ فى عهد السلطان محمد الثانى (الفاتح)(١٠٨). ولكن مع منتصف القرن (١١هـ./ ١٧م.) بـدأ التصوير العثمانى يفقد شخصيته العثمانية المميّزة والواضحة نتيجة ازدياد التأثيرات الفنية التى ظهرت فى الصور التى تعرض الملابس والأزياء المحلية وكانت تجمع فى ألبومات(١٠٩).

ولعل آخر المصورين الأتراك العظام فى النصف الأول من القرن (١٢هـ./ ١٨م.) هو المصور عبدالجليل شلبى الشهير باسم «لونى» الذى جاء توقيعه على معظم الصور التى قام برسمها والتى تمتاز بمهارته فى رسم الجموع والسيدات الجميلات التى تفيض صورها بشىء من الاحساس والمشاعر(١١٠). والتى من بينها صورة تمثل سيدة تركية محجبة (لوحة رقم ١٨١)(١١١). وكذلك بعض الشباب الأتراك ومثال ذلك صورة تمثل غلاماً تركياً يلف عمامته أسفل شجرة (لوحة رقم ١٨٢)(١١٢). ومن أفضل أعمال المصور لونى المميزة فى سلسلة الصور الرائعة التى بلغت مائة وسبع وثلاثون صورة فى مخطوطة «سور نامة» التى قام بتأليفها «حسين وهبى»(١١٣). التى تعرض احتفالات ختان الأمراء الأربعة أبناء السلطان أحمد الثالث فى سنة (١١٢٣هـ./ ١٧٢٠م.)(١١٤). وتتجلى

---

(108) Meredith- Owens, Op. Cit., P. 224.

(109) Ibid. P. 224.

(١١٠) يلاحظ أن هذه الصور من عمل المصور التركى لونى تعتبر من الحالات القليلة والتى ظهرت فى القرن (١٢هـ./ ١٨م.) نتيجة ازدياد التأثيرات الفنية الإيرانية والغربية على التصوير العثمانى. كما سبقت الإشارة إلى المصور شاه قلى والمصور ولى جان وهما مصوران إيرانيان حضرا إلى تركيا فى النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.) واشتهرا برسم الحوريات والملائكة بأسلوب إيرانى متأثر بالأساليب الفنية الصينية. أنظر:

Stchoukine I., La Peinture Turque. 2me. Partie.

(١١١) ثروت عكاشة: المرجع السابق. (لوحة ٢٣٧ بالألوان).

(١١٢) المرجع نفسه (لوحة ٢٤٠ بالألوان).

(113) Rice D . T., Op. Cit., P. 171.

(114) Meredith- Owens, Op. Cit., PP. 224-225.

خصائص أسلوب المصور لونى الفنية ومهارته فى رسوم الجموع فى صورة تمثل عربة الموكب تقل الأمراء إلى حفل الختان (لوحة رقم ١٨٣)(١١٥). والتى نجح فيها برسم عربة مزركشة بعجلاتها وقد فتح فيها نافذة يظهر منها أميران يجلسان فى هدوء بأبهى ثياب عثمانية الطراز فى حين يحيط بالعربة جموع الأشخاص من طبقات مختلفة من جنود وحرس وخدم وغيرهم. وفى صورة ثانية تمثل ثلاثة أمراء يؤخذون للختان فـــى قصر طوبقا بو (لوحة رقم ١٨٤)(١١٦). حيث ركزّ فيها المصور لونى على اظهار الفخامة والأبهة فى رسوم الأشخاص وكذلك فى رسم الخلفية المعمارية التى توضح جزء من سراى (قصر) طوبقا بو السلطانى الذى يقيم فيه سلاطين آل عثمان منذ عهد السلطان محمد الفاتح.

ومع النصف الثانى من القرن (١٢هـ./ ١٨م.) ازداد الإقبال على نسخ المخطوطات وتزويقها بالصور التى تحمل التأثيرات الفنية الأوروبية وربما يتضح ذلك بجلاء فى كتاب «زنان نامة»» أى كتاب النساء وهو يتناول صفات النساء من مختلف البلدان والأقطار(١١٧). من تأليف فاضلى الأندرونى (توفى حوالى ١٨١٠م.)(١١٨). وتحتفظ المكتبة البريطانية بلندن بنسخة مخطوطة من «زنان نامة» تشتمل على أربعين صورة تمثل النساء الجميلات فى العالم بملابسهن المميزة ومثال ذلك صورة تمثل السيدات يسترحن فى حديقة بسعد آباد (لوحة رقم ١٨٥)(١١٩). ويلفت الانتباه فى هذه الصورة التصميم العام والتكوين الفنى المتأثر تأثراً كبيراً بالأساليب الفنية الأوروبية من حيث مراعاة قواعد المنظور والبعد الثالث ومراعاة الظل والنور فى الصورة وكذلك طريقة رسم جموع السيدات.

وهناك صورة تزين ورقة منزوعة من كتاب زنان نامة كانت فى مجموعة ادوين بنى الخاصة بالولايات الأمريكية المتحدة «Eduin Binney» وهى تمثل سيدة

---

(١١٥) ثروت عكاشة : المرجع السابق. (لوحة ٢٣٤ بالألوان).

(١١٦) المرجع نفسه (لوحة ٢٣٢ بالألوان).

(117) Meredith. Owens, Op. Cit., P. 225.

(118) Titley N . M., Persian Miniature Painting. P. 159.

(119) Türkische kunst und kultur. S. 78. No. 1/44.

فى لحظة الولادة (لوحة رقم ١٨٦)(١٢٠). حيث خلفية معمارية أوروبية لحجرة سيدة فى حالة الولادة وتحيط بها النسوة لمساعدتها فى هذا الأمر وعلى الرغم من التأثيرات الفنية الأوروبية فإنه لاتبدو على وجوه النسوة ملامح الانفعال مع هذا الحادث بين الأمل والرجاء.

(120) Titley N . M., Op. Cit., Pl. 30., Türkische kunst und kultur. S. 79. No. 1/45.

الفصل الحادى عشر

المدرسة المغولية الهندية :

- الأباطرة المغول فى الهند .
- المميزات الفنية العامة .
- أهم الأعمال الفنية .



الأباطرة المغول فى الهند:

كان عمر شيخ بن أبى سعيد حفيد تيمور لنك يحكم فرغانة بأواسط آسيا وخلفه ابنه ظهيرالدين محمد بابر على فرغانة فى سنة (٩٠٠هـ./ ١٤٩٥م.) ولم يتجاوز الثانية عشرة من عمره وسرعان ما نشبت الصراعات والفتن التى زلزلت حكم بابر فى فرغانة فولّى وجهه صوب البنجاب والهندستان فأتيح له أن يجتاح الهندستان فى غزوتين بلغ فى الأولى لاهور قصبة البنجاب ودخل فى الثانية أكرا فجلس على عرش الهند وأقام بها دولته [١] وهكذا أصبح مؤسس الأمبراطورية المغولية فى الهند (٩٣٢- ٩٣٧هـ./ ١٥٢٦- ١٥٣٠م.) [٢]. ولقد تعاقب من بعده على عرش الهند من أبنائه وأحفاده كثيرون حتى كان آخر الأباطرة المغول هو سراج الدين بهادر شاه الذى فقد عرشه على يد الاحتلال الانجليزى للهند فى سنة (١٢٧٤هـ./ ١٨٥٨م.) [٣]. بعد أن استمرت الأمبراطورية المغولية فى الهند ما يزيد على ثلاثة قرون.

وجدير بالذكر أنه قد اشتهر من بين هؤلاء الأباطرة المغول عدد منهم برعاية الفنون والآداب والاهتمام بالفنانين والمصورين ولقد كان على رأسهم مؤسس هذه

---

(١) أحمد محمود الساداتى: تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم الجزء الثانى الدولة المغولية. ص ٢-١٣.

(2) Bosworth C.E., Op. Cit., PP. 210-211.

(3) Ibid. PP. 210, 213.

الأمبراطورية «بابر» فلقد ذكرت المصادر الأدبية والتاريخية أنه كان راعياً للفنون الجميلة وفيلسوفاً عالماً ورحالة كبيراً على أن صور المخطوطات التى تنسب إلى عصره قليلة نادرة (٤).

وجاء نصيرالدين محمد همايون بعد أبيه بابر فى سنة (٩٣٧هـ./ ١٥٣٠م.)(٥). ولكنه لم يمكث طويلاً على العرش ففى سنة (٩٤٧هـ./ ١٥٤٠م.) اضطر إلى الفرار من الهندستان كلها تحت ضغط جيوش الزعيم الأفغانى «شير شاه سورى» ليستمر همايون حوالى خمسة عشر عاماً فى المنفى حيث كان فى إيران فى ضيافة الشاه طهماسب (٦). وهناك تعرف على كثير من رجال الفن والأدب لدى بلاط الشاه طهماسب والتقى بمشاهير المصورين مثل المصور عبدالصمد الشيرازى والمصور ميرسيد على التبريزى (٧). ثم عاد همايون إلى عرشه فى سنة (٩٦٢هـ./ ١٥٥٥م.) ولكنه سرعان ما قضى نحبه وخلفه ابنه الأكبر«جلال الدين محمد أكبر» (٩٦٣–١٠١٤هـ./١٥٥٦– ١٦٠٥م.)(٨). ولقد كان أكبر محباً للفن والفنانين كأبيه همايون وبخاصة فن التصوير إذ ورث عنه مكتبة عامرة بالمؤلفات القيّمة فى شتى فروع العلوم. كما يعتبر عصره من أزهى عصور الهند التاريخية ومما يذكر عنه أنه أسس عاصمة جديدة هى مدينة فتح بورسكرى واستعان فى تجميل قصورها بفنانين من إيران والهند وكذلك أسس المعهد الأمبراطورى ليعمل به حوالى مائة من الفنانين الهنود تحت اشراف المصورين الإيرانيين ومن ثم قاموا بتزويق مخطوطات بالصور نسخت من كتب شعرية ونثرية إيرانية (٩). وكذلك ينسب إليه بداية ظهور التأثيرات الفنية الأوروبية فى البلاط المغولى الهندى.

---

(٤) ديماند م. س: الفنون الإسلامية. ص ٦٩.

(5) Bosworth C E., Op. Cit., PP. 210-211.

(٦) أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق. ص ٦٤–٧٢.

(٧) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٦٩.

(8) Bosworth C E., Op. Cit., P. 210.

(٩) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٦٩–٧٠.

وجاء على عرش الهند أبوالمظفر نورالدين محمد جهانگير بن أكبر (١٠١٤—١٠٣٧هـ./ ١٦٠٥ — ١٦٢٧م.)[١٠]. والذى يعتبر من أشهر رعاة الفنون وكلأ برعايته وعنايته مشاهير المصورين الهنود وقربهم فى بلاطه مما أدى إلى ظهور عدد كبير من أسماء المصورين مثل منصور ومراد ومنوهر وكذلك شاع فى عهده رسم الصور الشخصية للسلاطين والأمراء المغول فى الهند[١١]. كما استقبل أول سفير بريطانى ببلاطه فى سنة (١٠١٦هـ./ ١٦٠٨م.) وكذلك منح جهانكير التجار البريطانيين امتيازات كثيرة لغزو أسواق الهند[١٢].

ولقد وصل الفن المغولى إلى قمته فى عصر شهاب الدين شاهجهان (١٠٣٧—١٠٦٨هـ./ ١٦٢٨ — ١٦٥٧م.)[١٣]. والذى انعكست فى عهده فخامة الحياة فى البلاط الملكى انعكاساً رائعاً على فن التصوير وبخاصة تلك الصور التى تمثل مجالس البلاط والصور الشخصية[١٤]. وهو الذى أمر بانشاء احدى عجائب الدنيا الباقية ألا وهو ضريح «تاج محل» الذى بناه لزوجته المخلصة «ممتاز محل» حين وافاها أجلها فى سنة (١٠٤٠هـ./ ١٦٣٠م.) ويعد بحق من روائع الفن المعمارى الإسلامى فى الهند[١٥]. وربما كان شاهجهان آخر الأباطرة المغول فى الهند الذين اهتموا بفن التصوير والمصورين اهتماماً ملحوظاً فلقد انصرف أكثر هؤلاء الأباطرة من بعده عن رعاية الفن والتصوير. ومن ثم انتقل الاهتمام والرعاية بالتصوير والمصورين إلى الأمراء والأشراف وكبار رجال الدولة ومثال ذلك الأمير دارا شيكوه الابن الأكبر للأمبراطور شاهجهان الذى أغرم بجمع الصور ورعاية الفنون والفنانين مثل والده[١٦]. وربما كان الإهمال للفن والتصوير قد بدأ فى عهد محى الدين أورانكزيب عالمكير (١٠٦٩ — ١١١٨هـ./ ١٦٥٩—

---

(10) Bosworth C E., Op. Cit., P. 210.

(١١) ديماندم. س.: المرجع السابق. ص ١٤٤—١٤٥.

(١٢) أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق. ص ١٤٤—١٤٥.

(13) Bosworth C E., Op. Cit., P. 210.

(١٤) ديماندم. س.: المرجع السابق. ص ٧٣.

(١٥) أحمد محمود الساداتى: المرجع السابق. ص ١٤٩.

(١٦) ديماندم. س.: المرجع السابق. ص ٧٤.

١٧٠٧م.)(١٧). فلقد أصبح القليل من المصورين يعملون فى البلاط السلطانى. مما أدى إلى هجرة بعض المصورين إلى داخل الهند نفسها حيث المدن الكبيرة فى أقاليمها المختلفة فنهضت تلك المدارس الهندية المحلية التى عاصرت المدرسة المغولية فى التصوير(١٨).

وهكذا نجد أن ازدهار المدرسة المغولية الهندية كان تحت رعاية السلاطين والأمراء المغول ولكن مع نهاية القرن (١٢هـ./ ١٨م.) وبداية القرن (١٣هـ./ ١٩م.) أخذت هذه المدرسة فى التدهور.

المميزات الفنية العامة:

امتازت المدرسة المغولية الهندية فى التصوير الإسلامى بخصائص ومميزات فنية هامة تعبر عن شخصيتها المميّزة الهندية فلقد كانت هناك مخطوطات مزوقة بالصور الملونة فى الهند قبل العصر المغولى(١٩). ولكن فى نفس الوقت اعتمدت المدرسة المغولية الهندية على الأساليب الفنية الإيرانية وبخاصة مدرسة التصوير الصفوية. هذا إلى جانب بعض التأثيرات الفنية الأوروبية التى بدأت منذ عهد الأمبراطور أكبر. ويمكن تلخيص المميزات الفنية العامة للمدرسة المغولية الهندية فى النقاط التالية:

□ امتازت صور المدرسة المغولية الهندية بالحجم الكبير والمساحة الواسعة على عكس المألوف فى التصوير الإيرانى وقتذاك.

□ امتازت رسوم الأشخاص بالملامح والسحنة والميل إلى رسم الوجوه فى وضع جانبى كامل « Full - Profile » وبالنسبة للأزياء فلقد امتازت بالنسبة لرسوم الرجال بلباس قوامه السروال والرداء ذو الأكمام الطويلة يشد عند الوسط بحزام من القماش ــ غالباً ــ بحيث يبدو نصفه السفلى وكأنه منتفخ. وغطاء الرأس قوامه العمامة الصغيرة الحجم المتعددة الطيات وقد ترصع بالأحجار الكريمة وقد

---

(17) Bosworth C E., Op. Cit., P. 210.

(١٨) ديماندم. س.: المرجع السابق. ص ٧٤.

(١٩) لمزيد من التفاصيل عن صور المخطوطات الهندية قبل عصر أباطرة المغول أنظر:

Barrett D., Gray B., Indian Painting. PP. 51-75.

توضع بعض الرياش عليها. وأما بالنسبة للسيدات فيلبسن الثياب الهندية ذات الألوان الزاهية بالأصفر والأحمر والأزرق وقد تضع السيدة فوق رأسها منديلاً طويلاً ولكنه غالباً مايكون رقيقاً شفافاً ويرسم باللون الأبيض وأحياناً تظهر السيدة بزيّها الهندى المميّز وهو السارى.

▫ امتازت صور المدرسة المغولية الهندية بخلفياتها المعمارية ذات الطراز الهندى المحلى فى العمارة الإسلامية من مساجد ذات منارات طويلة ورشيقة وقباب بصلية الشكل وأسقف جالونية. وكذلك بالنسبة للقصور والمنازل والتى غشّيت بزخارف نباتية وهندسية دقيقة. ومما تجدر الاشارة إليه مراعاة قواعد المنظور فى رسوم الخلفيات المعمارية فى المدرسة المغولية الهندية على عكس ماجاء فى التصوير الإيرانى المعاصر لها.

▫ امتازت المدرسة المغولية برسوم مناظر طبيعية متأثرة فى التصميم العام والتكوين الفنى بالأساليب الفنية الإيرانية من حيث رسوم الصخور المتداخلة بأسلوب صفوى واضح تنتهى بأعلى الصورة بخط الأفق المرتفع وفى وسط الصورة مساحة خضراء تزينها بعض شجيرات الزهور وبأسفلها يجرى جدول مائى باللون الأزرق.

▫ كانت التأثيرات الإيرانية واضحة فى الموضوعات التى شغف المصور بحسب المدرسة المغولية الهندية فى رسمها مثل كتب الشعر والنثر الإيرانية التى زوقها كبار المصورين الإيرانيين مثل بهزاد وميرك وسلطان محمد. ولكن ظهرت فى عصر جهانكير مخطوطات مزوقة بالصور للنبات والحيوان وكذلك شاع رسم الصور الشخصية للسلاطين والأمراء والأشراف وكذلك وهم يحادثون المتصوفين والنساك من الهنود.

أهم الأعمال الفنية:

كان لاحتكاك الأمبراطور همايون بن بابر المباشر بالتصوير الإسلامى فى إيران تحت رعاية الشاه الصفوى طهماسب أثره البليغ فى افتتان هذا الأمبراطور بصور المخطوطات التى يرسمها كبار المصورين بالبلاط الشاهى ومما يذكر أن بعض المصورين الإيرانيين قد عملوا لدى همايون فى كابل ففى سنة (٩٥١هـ/

١٥٤٥م.) وصل إلى بلاط همايون فى كابل المصور مير مصور ليصبح رئيساً على مجموعة مصورى المخطوطات وكذلك المصور «ميرسيد على» (٢٠). وفى سنة (٩٥٥هـ./ ١٥٤٩م.) وصل إلى كابل المصور الإيرانى عبدالصمد الشيرازى ثم ذهب إلى الهند حينما عاد الأمبراطور همايون على العرش ليصبح عبدالصمد الشيرازى هناك رئيساً لمكتبة القصر الأمبراطورى (٢١). وعلاوة على انتاج هؤلاء من مخطوطات مزوقة بالصور فإنهم قاموا بالإشراف على العديد من المصورين الهنود. ولعل من أهم الأعمال الفنية التى اشترك فى انتاجها المصور عبدالصمد الشيرازى وميرسيد على التبريزى هو صور القصة الإيرانية المشهورة «حمزه نامه» والتى كانت مزوقة بحوالى ألف وأربعمائة صورة ولكن أكثر صورها رسم زمن الأمبراطور أكبر (٢٢). على يد عبدالصمد وميرسيد على وبعض المصورين الهنود. وصورها موزعة بين المتاحف الفنية العالمية منها بعض الصور يحتفظ بها متحف فيكتوريا والبرت بلندن ويوجد فى الولايات المتحدة الامريكية خمس عشرة صورة منها خمس صور يحتفظ بها متحف المتروبوليتان بنيويورك (٢٣). والتى من بينها صورة تمثل معركة حربية (٢٤). تتجلى فيها الخصائص الفنية للمدرسة المغولية الهندية من حيث الملامح والأزياء ورسوم الأشخاص فهى هندية خالصة. فى حين نشاهد الأساليب الفنية الإيرانية واضحة فى رسم الصورة بوجه عام والمنظر الطبيعى بصخوره المتداخلة التى تنمو فيها بعض الأغصان ذات الزهور الرقيقة.

وفى صورة أخرى من هذا المخطوط الكبير تمثل مهردخت تصوب سهماً نحو خاتم فوق منارة (لوحة رقم ١٨٧) (٢٥). حيث نشاهد مهردخت بأعلى القصر وهى تشد قوسها لتصوّب سهماً إلى أعلى قمة منارة عالية. ورسوم الأشخاص فى الصورة قليلة إلى حد ما عبارة عن ثلاث سيدات بأسفل فى حين تقف أربع سيدات فى الطابق الثانى خلف مهردخت تشاهدن ما يحدث وواحدة منهن تمسك

---

(20) Barrett D., Gray B., Op. Cit., P. 77.
(21) Ibid. P. 78.

(٢٢) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٦٩.
(٢٣) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٦٩.
(٢٤) المرجع نفسه (شكل ٣١).

(25) Barrett D., Gray B., Op. Cit., Pl. P. 76.

بمذبة خلف مهردخت التى وقفت فى شرفة الطابق الثانى بزّيها الهندى عبارة عن رداء باللون الأرجوانى وتضع على رأسها المنديل الطويل الشفاف بلونه الأزرق ولقد رسم وجهها فى وضع جانبى. ونجد فى الصورة رسماً لرجلين فقط أحدهما خلف بوابة السور الخارجى للقصر وربما كان حارس القصر بعمامته البيضاء الصغيرة وبوجهه فى الوضع الجانبى الكامل ويتكىء على العصى وكأنه يرقب ماتفعله مهردخت بأعلى. وأما الرجل الثانى فيقف خلف المنارة العالية وهو يرتدى ثياباً باللون البنى ويضع أصبعه فى فه من الاندهاش. وأما عن الخلفية المعمارية فهى هندية الطراز عبارة عن سور يحيط بالقصر وله بوابة عالية ويتوّج هذا السور شرافات وبداخله خلف البوابة مباشرة توجد منارة مضلعة تستضق إلى أعلى. وفى الداخل يوجد مبنى القصر الذى يتكون من طابقين وتعلوه قبة صغيرة فوق السطح ومما يلفت الانتباه الزخارف النباتية والهندسية التى تزين هذه العمائر وكذلك حديقة القصر التى تقع بداخل السور وتتوسطها فسقية مستطيلة الشكل.

ومن المخطوطات المزوقة بالصور مخطوط «أنوارى سهيلى» نسخ فى سنة (٩٧٧هـ./ ١٥٧٠م.) ومحفوظ فى مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن(٢٦). وتحمل صوره بدايات الأسلوب الواقعى فى الرسوم التى تمثل حيوانات وسط مناظر طبيعية فى الغالب على الرغم من التأثيرات الإيرانية الواضحة فى رسم المنظر الطبيعى بصخوره وأشجاره وأغصان الزهور وجدول الماء (لوحة رقم ١٨٨) (٢٧). ولكن فى صور مخطوط «طوطى نامه» المحفوظة فى مكتبة شستر بيتى فى دبلن نلاحظ البساطة والطابع الهندى المحلى فى رسوم الأشخاص والعمائر تطغى على رسوم الصورة ومثال ذلك صورة تمثل الفتاة والببغاء (لوحة رقم ١٨٩) (٢٨).

ومما يذكر أن فنانى البلاط المغولى الهندى عكفوا على تصوير مجموعة من الكتب التاريخية عن حياة تيمور وبابر وأكبر. وتحتفظ مكتبة شستر بيتى بمخطوطة رائعة من كتاب «أكبر نامه» تشتمل على صور من عمل كل من دهر مداس

(26) Barrett D., Gray B., Op. Cit., P. 81.
(27) Ibid. Pl. P. 80.
(28) Ibid. Pl. P. 85.

وسنوله وشنكرولعل وسرداس ونارسنغ وفرّوخ بج ومكند وجفردهان وجدير بالذكر أن متحف المتروبوليتان فى نيويورك يحتفظ بمجموعة صور لهؤلاء الفنانين من مشاهير المصورين بالبلاط المغولى الهندى (٢٩).

ويحتفظ متحف فيكتوريا والبرت بلندن بنسخة مخطوطة من كتاب «أكبر نامه» تشتمل على مائة وسبع عشرة صورة رائعة توضح الأحداث التى وقعت فى بداية عهد الأمبراطور أكبر(٣٠). وتنسب هذه الصور إلى المصور «إخلاص» والمصور «مدهو» الذى تفوّق فى رسم الصور الشخصية ومثال ذلك صورة تمثل الأمبراطور أكبر يعبر نهر الجانج (لوحة رقم ١٩٠) (٣١). والتى يظهر فيها الأمبراطور أكبر فوق ظهر فيله وحوله اتباعه ورجال بلاطه والحراس يعبرون النهر وهم فوق ظهور الخيل ويحملون سيوفهم وحرابهم ومنهم من يسبح فى النهر وهو يشد فرسه. بينما تظهر خلفية معمارية من بعيد لبعض المنازل تختفى خلف مجموعة من الأشجار.

ويحتفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك بمخطوط من «تيمور نامه» حوالى (١٥٥٦ ــ ١٦٠٥م.) (٣٢). ومن بين صورها واحدة تمثل تيمور لنك يستقبل أسيرين من أشراف الأتراك تعطينا فكرة واضحة عن الملامح والزّى بطابعهم الهندى وكذلك الخلفية المعمارية الهندية الطراز. ويظهر تيمور لنك فى الصورة جالساً على كرسى العرش وحوله الأمراء والحاشية والخدم كما يظهر ذلك الحارس الذى يقف عند البوابة الرئيسية متكئاً على عصاه ليمنع دخول بعض المتطفلين (٣٣).

ولقد برع بعض المصورين فى البلاط المغولى الهندى فى رسم الزهور والطيور والحيوان بأسلوب واقعى إلى حد كبير من أمثال منصور ومراد ومنوهر. ويحتفظ المتحف البريطانى بلندن بمخطوط «بابر نامه» (تحت رقم ٣٧١٤ شرقى) ويضم

---

(٢٩) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٧١.

(30) Barrett D. & Gray B., Op. Cit., PP. 93, 95.
(31) Ibid. Pl. P. 91.

(٣٢) ديماند م. س.: المرجع السابق. ص ٧١ (شكل ٣٢).
(٣٣) المرجع السابق (شكل ٣٢).

من بين صوره ست من الصور تحمل توقيع المصور الكبير «منصور» (٣٤). وهى عبارة عن صور طيور منها صورة تمثل دجاجة برية هندية ويوجد توقيع المصور منصور ــ الذى عمل لدى بلاط الأمبراطور جهانكيرــ خارج إطار الصفحة التى تقع بداخله الصورة بعبارة «عمل منصور» (٣٥).

كما برع المصورون فى البلاط الهندى منذ عهد الأمبراطور جهانكير فى رسم الصور الشخصية وعلى رأس هؤلاء كان بشنداس ومنوهر ومحمد نادر وأبوالحسن وجفردهان (٣٦). ولعل من أروع الصور الشخصية صفحة من البوم يرجع إلى القرن (١٢هـ./ ١٨م.) يحتوى على صورتين شخصيتين: الأولى وهى صغيرة الحجم وبأعلى تمثل الأمبراطور جهانكير رسمت على يد المصور «بلشاند». والصورة الثانية وهى كبيرة الحجم وبأسفل الأولى تمثل الأمبراطور شاهجهان رسمت على يد المصور أبوالحسن نادر الزمان (٣٧). والصورتان تحملان الكثير من خصائص الأسلوب الفنى للمدرسة المغولية الهندية من حيث الواقعية والملامح والأزياء الهندية والألوان (لوحة رقم ١٩١) (٣٨).

---

(34) Titley N . M., Persian Miniature Painting. PP. 193, 194.
(35) Ibid. Pl. 36.

(٣٦) دياندم. س.: المرجع السابق. ص٧٢ــ٧٣.

(37) Treaures Of Islam. P. 165. No. 143.
(38) Ibid. No. 143.



الخاتمـــــــــة

وبعد فإن فن التصوير الإسلامى قد نال قسطه الوافر من التطور والازدهار على مر العصور الإسلامية فى مختلف البلاد والأقطار التى وصلت إليها فتوحات المسلمين ومن ثم توالت عليها الدول الإسلامية المتعاقبة. ولا شك أن فن التصوير الإسلامى لم ينشأ من فراغ وإنما كانت له جذوره وأصوله الراسخة ليس فقط فى الجزيرة العربية مهد الإسلام وإنما فى تلك البلاد التى احتواها الفتح ودخل أهلها الإسلام فانصاعت حضاراتهم وفنونهم القديمة للدين الجديد وللفاتحين الجدد بأفكارهم واتجاهاتهم العقائدية والفكرية المستوحاة من تعاليم الإسلام الحنيف. ومن ثم نجد أن معظم ما وصلنا حتى الآن من فن التصوير الإسلامى بمختلف مراحله الفنية مخطوطات مزوقة بالصور الملونة ما هى إلا صوراً توضيحية تشرح ما جاء بمتن المخطوط من موضوعات أدبية أو تاريخية أو علمية فى شتى فروع العلم والمعرفة الإنسانية. ولذلك جاءت صور هذه المخطوطات تخلو من بعض المقاييس الفنية التى نجدها فى فن عصر النهضة بأوروبا والفن الحديث والتى منها مراعاة قواعد المنظور أو البعد الثالث ومراعاة الظل والنور مما يؤدى إلى اظهار العمق والتجسيم فى رسوم الأشخاص والحيوان والطير وغيرها من العناصر الفنية فى الصورة. ولكن الفنان أو المصور المسلم ابتعد لعدة قرون طويلة عن كل هذه المعايير الفنية فلجأ إلى التسطيح ومنظور عين الطائر والألوان الزاهية البراقة والطابع الزخرفى والبعد عن صدق تمثيل الواقع ومن ثم انتج صوراً رائعة احتلت ركناً بارزاً فى تاريخ الفنون. وأصبح فن التصوير الإسلامى على تعدد مدارسه وتنوّع أساليبه وخصائصه الفنية التى تخص مدرسة بعينها دون الأخرى. ولكن فى النهاية كلها لا تخطىء العين فى نسبتها إلى فن التصوير الإسلامى.

وجدير بالذكر أنه باحتكاك الدول والأمبراطوريات الإسلامية مع بعض دول أوروبا بدأت التأثيرات الفنية الأوروبية فى الظهور فى القليل من المنتوجات الفنية التصويرية الإسلامية حوالى القرن (١١هـ./ ١٧م.) وأخذت تزداد بوضوح فى القرن (١٢هـ./ ١٨م.).

قائمـــة اللوحـات

لوحة (١٠) : صورة تمثل طائرين متقابلين. فرسكو من حمام فاطمى بجهة أبى السعود. مصر القديمة. حوالى القرن (٤ هـ./ ١٠ م.).

لوحة (١١) : صورة تمثل حاكماً يجلس جلسة شرقية وفى يده كأس الشراب. فرسكو الكابلا بالاتينا بباليرمو. منتصف القرن (٦ هـ./ ١٢ م.).

لوحة (١٢) : صورة تمثل شخصين يعزفان الموسيقى. فرسكو الكابلا بالاتينا بباليرمو. منتصف القرن (٦ هـ./ ١٢ م.).

لوحة (١٣) : صورة تمثل فارسين فوق صهوة جواديهما من مخطوط البيطرة المحفوظ بمكتبة طوبقابوسراى باستانبول والمؤرخ بسنة (٦٠٦ هـ./ ١٢١٠ م.).

لوحة (١٤) : صورة تمثل مختبراً تستخلص فيه بعض العقاقير الطبية من مخطوط خواص العقاقير لديسقوريدس محفوظ بمكتبة أيا صوفيا باستانبول. مؤرخ بسنة (٦٢١ هـ./ ١٢٢٤ م.).

لوحة (١٥) : صورة تمثل راعياً وقطيعاً من الإبل من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس نسخ وتزويق يحيى بن محمود الواسطى فى سنة (٦٣٤ هـ./ ١٢٣٧ م.).

لوحة (١٦) : صورة تمثل الاحتفال برؤية هلال شهر شوال من المخطوط السابق.

لوحة (١٧) : صورة تمثل موكب الحج من المخطوط السابق.

لوحة (١٨) : صورة تمثل أبا زيد السروجى والحارث بن همام فى قرية من المخطوط السابق.

لوحة (١٩) : صورة تمثل بعض الأعمال فى الحقول من مخطوط الترياق لجالينوس المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس نسخة محمد بن أحمد فى سنة (٥٩٥ هـ./ ١١٩٩ م.).

لوحة (٢٠) : صورة تمثل أميراً يجلس بين رعيته من المخطوط السابق.

لوحة (٢١) : صورة تمثل أبا زيد ومعه رجلين يستريحان أثناء رحلة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس.

لوحة (٢٢) : صورة تمثل بدرالدين لؤلؤ فى مجلس طرب من مخطوط الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى محفوظ فى المكتبة الأهلية باستانبول نسخة محمد أبى طالب البدرى فى سنة (٦١٤هـ./ ١٢١٧ـ ١٢١٨م.).

لوحة (٢٣) : صورة تمثل جوع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس نسخة ميخائيل الراهب فى سنة (٥٧٦هـ./ ١١٨٠م.).

لوحة (٢٤) : صورة تمثل سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان فى حضرة الأمبراطور هيرودس من المخطوط السابق.

لوحة (٢٥) : صورة تمثل القديس بطرس والقديس يوحنا ينظران فى التابوت بداخل القبر من المخطوط السابق.

لوحة (٢٦) : صورة تمثل ظهور نور من السماء لبولس الرسول فى أثناء رحلته إلى دمشق من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ فى متحف الفن القبطى بالقاهرة. نسخة غبريال الراهب فى سنة (٦٤٧هـ./ ١٢٤٩م.).

لوحة (٢٧) : صورة تمثل بولس الرسول يعلم بعض التلاميذ من المخطوط السابق.

لوحة (٢٨) : صورة تمثل أربعة من الآباء المسيحيين من المخطوط السابق.

لوحة (٢٩) : صورة تمثل تعميد السيد المسيح فى نهر الأردن من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. تؤرخ بسنة (٦٤٧هـ./ ١٢٤٩م.).

لوحة (٣٠) : صورة تمثل الملك كسرى أنوشيروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. حوالى (٦٢٢هـ./ ١٢٢٥م.).

لوحة (٣١) : صورة تمثل الطبيب المزّيف وابنة الملك. من المخطوط السابق.

لوحة (٣٢) : صورة تمثل الملك بلاذ وزوجه إيراخت من المخطوط السابق.

لوحة (٣٣) : صورة تمثل تاجراً يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر من المخطوط السابق.

لوحة (٣٤) : صورة تمثل الأسد ملك الغابة والثعلب دمنة من المخطوط السابق.

لوحة (٣٥) : صورة تمثل أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس. ومؤرخ بسنة (٦١٩هـ./ ١٢٢٣م.).

لوحة (٣٦) : صورة تمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند من المخطوط السابق.

لوحة (٣٧) : صورة تمثل أبا زيد وزوجه أمام قاضي تبريز من المخطوط السابق.

لوحة (٣٨) : صورة تمثل أبا زيد السروجي يخطب في الحجيج من المخطوط السابق.

لوحة (٣٩) : صورة تمثل أبا زيد السروجي مع بعض أصحابه في مركب على صفحة نهر الفرات من المخطوط السابق.

لوحة (٤٠) : صورة تمثل وليمة غذاء في دار طبيب من مخطوط دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادي المحفوظ في مكتبة الأمبروزيانا بميلانو. نسخة محمد بن قيصر الاسكندري في سنة (٦٧٢هـ./ ١٢٧٣م.).

لوحة (٤١) : صورة تمثل أبا زيد السروجي واعظاً في مسجد سمرقند من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ في المتحف البريطاني بلندن.

لوحة (٤٢) : صورة تمثل أميراً في مجلس طرب من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ في المكتبة الأهلية بفينا. نسخة أبوالفضل بن إسحق في سنة (٧٣٤هـ./ ١٣٣٤م.).

لوحة (٤٣) : صورة تمثل أبا زيد يتوسل قاضي المعرّة من المخطوط السابق.

لوحة (٤٤) : **صورة تمثل أبا زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة البودلية بأكسفورد. نسخ فى سنة (٧٣٨هـ./ ١٣٣٧م.).**

لوحة (٤٥) : **صورة تمثل الراقص هرقل من مخطوط الكواكب الثابتة للصوفى. المحفوظ فى مكتبة الفاتيكان. نسخ فى سبتة سنة ٦٢١هـ./ ١٢٢٤م.).**

لوحة (٤٦) : صورة تمثل بياضاً راقداً بازاء بستان عند شاطىء النهر من مخطوط بياض ورياض المحفوظ فى مكتبة الفاتيكان. ينسب إلى حوالى القرن (٨هـ./ ١٤م.).

لوحة (٤٧) : صورة تمثل بياضاً يتغنى بحبه وحوله مجموعة من السيدات. من المخطوط السابق.

لوحة (٤٨) : صورة تمثل الملك قابوس يأمر بضرب وزيره من مخطوط «سمكى عيار» المحفوظ فى المكتبة البودلية بأكسفورد.

لوحة (٤٩) : صورة تمثل فرّخ روز تبكى عند رؤية كلوى رو. من المخطوط السابق.

لوحة (٥٠) : صورة تمثل نمراً يقف على أرضية من الحشائش من مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع المحفوظ فى مكتبة مورجان بنيويورك (٦٩٩هـ./ ١٢٩٩م.).

لوحة (٥١) : صورة تمثل زوجاً من الأسد فى حالة مداعبة من المخطوط السابق.

لوحة (٥٢) : صورة تمثل وحيد القرن (الكركدن) من المخطوط السابق.

لوحة (٥٣) : صورة تمثل موت كل من طوس وفريبرز وكيو وبيژن فى الجليد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول. نسخة حسن بن على البهمنى فى سنة (٧٣١هـ./ ١٣٣٠م.).

لوحة (٥٤) : صورة تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان. من المخطوط السابق.

لوحة (٥٥) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم ينتقى فرسه «رخش» من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى مجموعة شستر بيتى فى لندن. حوالى القرن (٨هـ./ ١٤م.).

لوحة (٥٦) : صورة تمثل الملكة قيدافة تتعرف على الاسكندر من المخطوط السابق.

لوحة (٥٧) : صورة تمثل أنثى الخيل من مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع المحفوظ فى مكتبة مورجان بنيويورك (٦٩٩هـ./ ١٢٩٩م.).

لوحة (٥٨) : صورة تمثل الطائر الخرافى «سيمرغ». من المخطوط السابق.

لوحة (٥٩) : صورة تمثل الماعز الجبلى يقفز على رأسه من ارتفاع شاهق من المخطوط السابق.

لوحة (٦٠) : صورة تمثل البشارة من مخطوط الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى المحفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة. نسخه ابن القطبى فى سنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٧م.).

لوحة (٦١) : صورة تمثل رواية أشعياء عن سقوط بابل من المخطوط السابق.

لوحة (٦٢) : صورة تمثل هدم المعبد فى بيت المقدس من المخطوط السابق.

لوحة (٦٣) : صورة تمثل شمشون يهدم المعبد من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين المحفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة. مؤرخ بسنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٦م.).

لوحة (٦٤) : صورة تمثل القاء موسى فى اليم وهو طفل وليد. من المخطوط السابق.

لوحة (٦٥) : صورة تمثل يمين الدولة يعرض خلعه من الخليفة العباسى. من المخطوط السابق.

لوحة (٦٦) : صورة تمثل المعركة بين أبى القاسم والمنتصر. من المخطوط السابق.

لوحة (٦٧) : صورة تمثل جيش المنتصر يعبر نهر جيحون الجليدى. من المخطوط السابق.

لوحة (٦٨) : صورة تمثل شجرة بوذا من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن. تم نسخة فى سنة (٧١٤هـ./ ١٣١٤م.).

لوحة (٦٩) : صورة تمثل جبال الهند. من المخطوط السابق.

لوحة (٧٠) : صورة تمثل فى الطريق إلى بلاد التبت. من المخطوط السابق.

لوحة (٧١) : صورة تمثل اعدام اردوان أمام أردشير من مخطوط الشاهنامة للفردوسى «ديموت». محفوظة فى مجموعة فيفر بباريس.

لوحة (٧٢) : صورة تمثل الاسكندر يقتل وحيد القرن (الكركدن) من المخطوط السابق محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوستون.

لوحة (٧٣) : صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين من مخطوط الشاهنامة للفردوسى. المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخة مسعود بن منصور بن أحمد فى شيراز سنة (٧٧٢هـ./ ١٣٧١م.).

لوحة (٧٤) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل التنين من مخطوط الشاهنامة للفردوسى. المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة. نسخة لطف الله بن يحيى بن محمد فى شيراز سنة (٧٩٦هـ./ ١٣٩٣ — ١٣٩٤م.).

لوحة (٧٥) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من المخطوط السابق.

لوحة (٧٦) : صورة تمثل سوذابة تراود سياوش عن نفسه من المخطوط السابق.

لوحة (٧٧) : صورة تمثل البطل رستم وبيژن يهجمون على قصر أفراسياب من المخطوط السابق.

لوحة (٧٨) : **صورة تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان من المخطوط السابق.**

لوحة (٧٩) : **صورة تمثل خسرو يفاجيء شيرين وهى تستحم من مخطوط خمسة نظامى محفوظ فى متاحف ومكتبات متفرقة. حوالى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.).**

لوحة (٨٠) : **صورة تمثل خسرو يقف بفرسه أمام قصر شيرين من مخطوط خمسه نظامى محفوظ فى متاحف ومكتبات متفرقة. حوالى النصف الثانى من القرن (٨هـ./ ١٤م.).**

لوحة (٨١) : صورة تمثل جنى ثمار اللوبيا من مخطوط عجائب المخلوقات للقزوينى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. تم نسخه فى بغداد سنة (٧٩٠هـ./ ١٣٨٨م.).

لوحة (٨٢) : صورة تمثل الاحتفال بزواج الأمير هماى والأميرة همايون من مخطوط خمسه جواخوى كرمانى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن. نسخة مير على التبريزى فى سنة (٨٩٨هـ./ ١٣٩٦م.) وزوقه بالصور «جنيد نقاش السلطانى».

لوحة (٨٣) : صورة تمثل الأمير هماى يقف على باب قصر الأميرة همايون من المخطوط السابق.

لوحة (٨٤) : صورة تمثل مبارزة بين الأمير هماى والأميرة همايون من المخطوط السابق.

لوحة (٨٥) : صفحة تشتمل على صورتين للقرد الذى يلقى بثمار التين إلى الغيلم من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول ــ فى البوم الشاه طهماسب ــ النصف الأول من القرن (٨هـ./ ١٤م.).

لوحة (٨٦) : صورة تمثل سقوط اللص من فوق سطح الدار. من المخطوط السابق.

لوحة (٨٧) : صورة تمثل قصة النجار وزوجته ورفيقها. من المخطوط السابق.

لوحة(٨٨) : صورة تمثل طائر السيمرغ يحمل زال إلى عشه من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. حوالى (٧٧٢هـ./ ١٣٧٠م.).

لوحة(٨٩) : صورة تمثل البطل زال يصطاد طائراً أمام وصيفات الأميرة روذابة من المخطوط السابق.

لوحة(٩٠) : صورة تمثل شابور يقدم فرهاد إلى شيرين من مخطوط خسرو وشيرين لنظامى المحفوظ فى متحف الفرير للفن بواشنطون. مطلع القرن (٩هـ./ ١٥م.).

لوحة(٩١) : صورة تمثل بهرام كور يفوز بتاج إيران بعد معاناة من مخطوط شاهنشاه نامه أو ملحمة تيمور. المحفوظ بمكتبة شستر بيتى بدبلن. نسخة محمد بن سعيد فى سنة (٨٠٠هـ./ ١٣٩٧م.).

لوحة(٩٢) : صورة تمثل محارباً بكامل زيّه الحربى فى الجبال من مخطوط شاهنشاه نامه أو ملحمة تيمور المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن. نسخة محمد بن سعيد فى سنة (٨٠٠هـ./ ١٣٩٧م.).

لوحة(٩٣) : صورة تمثل منظراً طبيعياً من مخطوط فى الأشعار الفارسية المحفوظ فى متحف الفن الإسلامى والتركى باستانبول. نسخة منصور بن محمد من بيهان بكوهى جيلوى فى سنة (٨٠١هـ./ ١٣٩٨م.).

لوحة(٩٤) : صورة تمثل منظراً طبيعياً من المخطوط السابق.

لوحة(٩٥) : صورة تمثل الاسكندر يأسر داراب من مخطوط مجموعة فى الأشعار الفارسية المحفوظ فى مجموعة جلبنكيان بلشبونة. نسخة محمود بن مرتضى الحسينى لاسكندر سلطان فى شيراز سنة (٨١٣هـ./ ١٤١٠م.).

لوحة(٩٦) : صورة تمثل بهرام كور وصور الأميرات السبع من المخطوط السابق.

لوحة (٩٧) : صورة تمثل الحرب بين كيقباد وأفراسياب من مخطوط مجموعة فى الأشعار الفارسية المحفوظ فى متحف الفن الإسلامى ببرلين — ألمانيا. نسخة محمود الكاتب الحسينى فى شيراز سنة (٨٢٣هـ./ ١٤٢٠م.).

لوحة (٩٨) : صورة تمثل منظراً لبستانى يقوم بعمله فى الحديقة من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد. حوالى النصف الأول من القرن (٩هـ./ ١٥م.).

لوحة (٩٩) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يختار فرسه رخش من المخطوط السابق.

لوحة (١٠٠) : صورة تمثل أميراً فى منظر طرب من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ بمتحف الفن بكليفلاند. حوالى (٨٤٧هـ./ ١٤٤٤م.).

لوحة (١٠١) : صورة تمثل مجموعة من الأشخاص يجلسون فى مجلس طرب. من المخطوط السابق.

لوحة (١٠٢) : صورة تمثل محادثة الوزير الدرويش مع الملك من مخطوط جلستان لسعدى المحفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن. نسخة جعفر البايسنقرى فى سنة (٨٣٠هـ./ ١٤٢٦م.).

لوحة (١٠٣) : صورة تمثل شخصاً يقف عند باب محبوبته من المخطوط السابق.

لوحة (١٠٤) : صورة تمثل الأمير بايسنقر فى منظر صيد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ بمتحف قصر جلستان بطهران. نسخة جعفر البايسنقرى فى سنة (٨٣٣هـ./ ١٤٣٠م.).

لوحة (١٠٥) : صورة تمثل الأمير بايسنقر فى منظر صيد من المخطوط السابق.

لوحة (١٠٦) : صورة تمثل مقتل سياوخش على يد كروزره من المخطوط السابق.

لوحة (١٠٧) : لوحة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل العفريت الأبيض من المخطوط السابق.

لوحة (١٠٨) : صورة تمثل أسر الضحاك وصلبه فى جبل دماوند من المخطوط السابق .

لوحة (١٠٩) : صورة تمثل لقاء زال بروذابة من المخطوط السابق .

لوحة (١١٠) : صورة تمثل الأسد ينقض على الثور الأسود من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول . نسخه محمد بن حسام الملقب بشمس الدين السلطانى للأمير بايسنقر فى سنة (٨٣٤هـ./ ١٤٣٠م.).

لوحة (١١١) : صورة تمثل قصة الناسك والخروف واللصوص من المخطوط السابق .

لوحة (١١٢) : صورة تمثل الشاعر الكبير الفردوسى وشعراء البلاط الغزنوى من مخطوط الشاهنامه المحفوظة بدار الكتب المصرية . نسخة محمد السمرقندى فى سنة (٨٤٤هـ./ ١٤٤١م.).

لوحة (١١٣) : صورة تمثل سياوش يعبر النار فى سلام من المخطوط السابق .

لوحة (١١٤) : صورة تمثل البطل رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من المخطوط السابق .

لوحة (١١٥) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل التنين من المخطوط السابق .

لوحة (١١٦) : صورة تمثل كستهم يقتل فرشيد ورد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن . منتصف القرن (٩هـ./ ١٥م.).

لوحة (١١٧) : صورة تمثل المارد أكوان يلقى البطل رستم فى البحر من المخطوط السابق .

لوحة (١١٨) : صورة تمثل الملك دارا وراعى خيوله من مخطوط البستان لسعدى . المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة . نسخه سلطان على فى سنة (٨٩٣هـ./ ١٤٨٨م.). وقام بتذهيبه الأستاذ يارى وزوّقه بالصوّر الأستاذ بهزاد .

لوحة (١١٩) : صورة تمثل مناظر المصلين فى مسجد من المخطوط السابق .

لوحة (١٢٠) : صورة تمثل ليلى والمجنون يتعلمون فى المسجد من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن . نسخ من أجل الأمير ميرزا على فارسى بارلاس فى سنة (٩٠٠هـ./ ١٤٩٥م.) .

لوحة (١٢١) : صورة تمثل مشهد النواح على وفاة زوج ليلى من المخطوط السابق .

لوحة (١٢٢) : صورة تمثل سليم يزور مجنون ليلى فى الصحراء من المخطوط السابق

لوحة (١٢٣) : صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن . نسخ فى سنة (٨٩٩هـ./ ١٤٩٣م.) .

لوحة (١٢٤) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل العفريت الأبيض من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة . نسخ فى سنة (٩٠٥هـ./ ١٥٠٠م.) .

لوحة (١٢٥) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من المخطوط السابق .

لوحة (١٢٦) : صورة تمثل سياوش يعبر النار فى سلام من المخطوط السابق .

لوحة (١٢٧) : صورة تمثل بهرام كور والشاب الذى يمتطى الأسد من المخطوط السابق .

لوحة (١٢٨) : صورة تمثل خسرو عند قصر شيرين من المخطوط السابق .

لوحة (١٢٩) : صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين من المخطوط السابق .

لوحة (١٣٠) : صورة تمثل وصول الشاه إلى قصره من مخطوط قران السعدين لخسرو دهلوى المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول . نسخ فى سنة (٩٢١هـ./ ١٥١٥م.) .

لوحة (١٣١) : صورة تمثل الاسكندر يصيد البط بسهامه من قارب فى البحر من مخطوط ديوان على شيرنوائى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. نسخ فى سنة (٩٣١هـ./ ١٥٢٦م.).

لوحة (١٣٢) : صورة تمثل السفراء الأوروبيين يقدمون ابن السلطان مراد الأول أمام تيمور من مخطوط ظفرنامه أو حياة تيمور لشرف الدين اليزدى المحفوظ فى مكتبة قصر جلستان بطهران. نسخه سلطان محمد نور فى سنة (٩٣٥هـ./ ١٥٢٩م.).

لوحة (١٣٣) : صورة تمثل قصة مولانا قطب الدين الشيرازى فى مسجد شيراز من المخطوط السابق.

لوحة (١٣٤) : صورة تمثل الاحتفال بعيد الفطر المبارك من مخطوط ديوان حافظ عمل للأمير سام ميرزا بن شاه إسماعيل الصفوى. من عمل المصور سلطان محمد.

لوحة (١٣٥) : صورة تمثل عاشقين فى مجلس طرب فى بستان من مخطوط ديوان حافظ كانت فى مجموعة فنية بالولايات المتحدة الامريكية. تنسب إلى المصور سلطان محمد.

لوحة (١٣٦) : صورة تمثل قصة هفتواد ودودة القز من مخطوط الشاهنامة للفردوسى «شاهنامة طهماسب» وتعرف باسم «هوتون» آخر مالك لها بالولايات المتحدة الأمريكية. والصورة تحمل توقيع «دوست محمد».

لوحة (١٣٧) : صورة تمثل مجموعة من الأشخاص فى مجلس شراب بخارج المدينة. محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوستون. تنسب إلى المصور محمدى.

لوحة (١٣٨) : صورة تمثل عاشقين يهبطان من مركب إلى جزيرة الغبطة الدنيوية من مخطوط هفت أورانج للشاعر جامى المحفوظ فى متحف الفرير بواشنطون. تم نسخه فيما بين سنة (٩٦٣هـ./ ١٥٥٦م.) وسنة (٩٧٢هـ./ ١٥٦٥م.).

لوحة (١٣٩) : صورة تمثل يوسف وزليخة من مخطوط ديوان يوسف وزليخة للشاعر جامى المحفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد. تم نسخه فى سنة (٩٧٧هـ./ ١٥٦٩م.).

لوحة (١٤٠) : صورة تمثل غلاماً بالبلاط الصفوى. محفوظة فى جامعة هارفارد. من عمل المصور «أقا رضا».

لوحة (١٤١) : صورة تمثل قصة خروج شاب من فم التنين من مخطوط قصص الأنبياء للنيسابورى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. حوالى نهاية القرن (١٠هـ./ ١٦م.). من عمل المصور أقا رضا.

لوحة (١٤٢) : صورة تمثل خسرو يصرع الأسد. متحف فيكتوريا والبرت بلندن.

لوحة (١٤٣) : صورة تمثل راعى الغنم تحمل توقيع المصور رضا عباسى والتاريخ سنة (١٠٤١هـ./ ١٦٣٢م.). كانت محفوظة فى مجموعة فنية خاصة.

لوحة (١٤٤) : صورة تمثل أردشير يصب الرصاص فى فم صاحب دودة هفتواد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى، المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة. نسخه صفى قلى بن الفرهاد فى سنة (١٠٦٦هـ./ ١٦٥٦م.).

لوحة (١٤٥) : صورة تمثل كسرى أنوشيروان يهاجم قلعة من المخطوط السابق.

لوحة (١٤٦) : صورة تمثل بهرام كور يستضيف شنكل من المخطوط السابق.

لوحة (١٤٧) : صورة تمثل بهرام كور فى مجلس طرب من المخطوط السابق.

لوحة (١٤٨) : صورة تمثل بهرام كور يصطاد بصحبة ازاده من المخطوط السابق.

لوحة (١٤٩) : صورة تمثل بهرام كور يصرع الأسد. من المخطوط السابق.

لوحة (١٥٠) : صورة تمثل بهرام كور يقتل أسداً. من المخطوط السابق.

لوحة (١٥١) : صورة تمثل بهرام كور والأميرات الهنديات من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن. أضيفت بريشة المصور محمد زمان.

لوحة (١٥٢) : صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين. أضيفت بريشة المصور محمد زمان إلى المخطوط السابق.

لوحة (١٥٣) : صورة تمثل الأمير الكبير مير على شيرنوائى من عمل المصور محمود مذهب. محفوظة فى ألبوم بضريح مشهد ــ إيران.

لوحة (١٥٤) : صورة تمثل عاشقين من عمل المصور عبدالله. كانت فى مجموعة فنية خاصة بباريس.

لوحة (١٥٥) : صورة تمثل مهر ومشترى فى المدرسة من مخطوط مهر ومشترى للشاعر أحمد عصار التبريزى المحفوظ فى متحف الفرير بواشنطون. نسخه إبراهيم خليل فى بخارى سنة (٩٢٩هـ./ ١٥٢٣م.).

لوحة (١٥٦) : صورة تمثل زواج مهر والأميرة نواهيد ابنة الملك كيوان من المخطوط السابق.

لوحة (١٥٧) : صورة تمثل طائراً يغنى طوال الليل من مخطوط عجائب المخلوقات للقزوينى المحفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن. نسخه مرشد الشيرازى فى شيراز سنة (٩٥٢هـ./ ١٥٤٥م.).

لوحة (١٥٨) : صورة تمثل الطائر بوقلامون الذى يغيّر لونه من المخطوط السابق.

لوحة (١٥٩) : صورة تمثل خسرو يفاجىء شيرين وهى تستحم من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى متحف جامعة فيلادلفيا. نسخه قاسم الكاتب الشيرازى. فى شيراز سنة (٩٩٢هـ./ ١٥٨٤م.).

لوحة (١٦٠) : صورة نصفية للسلطان محمد الفاتح من عمل جنتيلى بليّنى. محفوظة فى متحف جلبنكيان بلشبونة.

لوحة (١٦١) : صورة تمثل شخصية للسلطان محمد الفاتح من عمل سنان بك. محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة (١٦٢) : صورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من عمل نجارى. محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة (١٦٣) : صورة شخصية لخيرالدين بارباروسا من عمل نجارى. محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة (١٦٤) : صورة تمثل شخصاً يسوق فرساً تحمل توقيع المصور سياه قلم. ألبوم محمد الفاتح. طوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة (١٦٥) : صورة تمثل شاه نوروز يجلس بين الموسيقيين من مخطوط دبسوز نامه لبديع الدين التبريزى. المحفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد. نسخ فى سنة (٨٦٠هـ./ ١٤٥٦م.).

لوحة (١٦٦) : صورة تمثل بهرام كور لدى أميرة الجوسق الأحمر من مخطوط خمسه خسرو دهلوى المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخه محمود ميرالحق فى سنة (٩٠٣هـ./ ١٤٩٨م.).

لوحة (١٦٧) : صورة تمثل منظراً للصيد فى صفحتين متقابلتين من مخطوط گوى وشوكان لعارفى. المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخه محمد بن كزنفر فى سنة (٩٤٦هـ./ ١٥٤٠م.).

لوحة (١٦٨) : صورة تمثل جنازة السلطان بايزيد الثانى من مخطوط سليم نامه تأليف شكرى. المحفوظة بطوبقا بوسراى باستانبول. حوالى النصف الأول من القرن (١٠هـ./ ١٦م.).

لوحة (١٦٩) : صورة تمثل فتح الجيش التركى لمدينة دمشق من المخطوط السابق.

لوحة (١٧٠) : صورة تمثل احدى الحوريات المجنحة بريشة ولى جان التبريزى.

لوحة (١٧١) : صورة تمثل السلطان سليمان مع أميرين فى رحلة صيد من مخطوط سليمان نامه تأليف نصوح مطرقجى. المحفوظ بطوبقا بوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٦٥هـ./ ١٥٥٨م.).

لوحة (١٧٢) : صورة تمثل الشيوخ يحملون الأعلام ويمرون أمام جوسق السلطان من مخطوط سورنامه همايون المحفوظ بطوبقا بوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٩٠هـ./ ١٥٨٢م.).

لوحة (١٧٣) : صورة تمثل وصول الشيوخ إلى ميدان السباق من المخطوط السابق.

لوحة (١٧٤) : صورة تمثل السلطان عثمان الأول يشاهد مدرب الحيوانات من مخطوط هونر نامه تأليف لقمان. المحفوظ بطوبقا بوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٩٢هـ./ ١٥٨٤ــ ١٩٨٥م.).

لوحة (١٧٥) : صورة تمثل السلطان سليم الأول وأمامه يقف أسير صفوى من المخطوط السابق.

لوحة (١٧٦) : صورة تمثل السلطان سليمان القانونى يزور قبر الامام الحسين ببغداد من مخطوط هونر نامه تأليف لقمان. بطوبقا بوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٩٦هـ./ ١٥٨٨ــ ١٥٨٩م.).

لوحة (١٧٧) : صورة تمثل أحد أبناء السلطان سليمان القانونى يشاهد عرضاً للألعاب البهلوانية من المخطوط السابق.

لوحة (١٧٨) : صورة تمثل مجموعة أشخاص يرقصون ومجموعة أخرى يؤدون ألعاباً بهلوانية من المخطوط السابق.

لوحة (١٧٩) : صورة تمثل المولى خسرو من مخطوط ترجمة شقائق نعمانية لعصام الدين. بطوبقا بوسراى باستانبول. النصف الأول من القرن (١١هـ./ ١٧م.).

لوحة (١٨٠) : صورة تمثل المولى الشهير ببك جلبى رحمه الله من المخطوط السابق.

لوحة (١٨١) : صورة تمثل سيدة تركية محجبة من عمل لونى. محفوظة بطوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة (١٨٢) : صورة تمثل غلاماً تركياً يجلس بأسفل شجرة من عمل لونى. بطوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة (١٨٣) : صورة تمثل عربة الموكب تقل الأمراء إلى حفل الختان من مخطوط سورنامه لحسين وهبى. بطوبقا بوسراى باستانبول.

لوحة(١٨٤) : صورة تمثل ثلاثة أمراء يؤخذون للختان فى قصر طوبقابوسراى من المخطوط السابق.

لوحة(١٨٥) : صورة تمثل سيدات يسترحن فى حديقة من مخطوط «زنان نامه» تأليف فاضلى الأندرونى. المتحف البريطانى بلندن. مطلع القرن (١٣هـ./ ١٩م.).

لوحة(١٨٦) : صورة تمثل امرأة فى لحظة الولادة. منزوعة من مخطوط زنان نامه. كانت فى مجموعة ادوين بنى بالولايات المتحدة الأمريكية.

لوحة(١٨٧) : صورة تمثل مهردخت تصوب سهماً نحو خاتم فوق منارة من مخطوط حمزة نامه. المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن.

لوحة(١٨٨) : صورة تمثل حيوانات وسط منظر طبيعى من مخطوط أنوارى سهيلى المحفوظ فى مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن. نسخ فى سنة (٩٧٧هـ./ ١٥٧٠م.).

لوحة(١٨٩) : صورة تمثل الفتاة والببغاء من مخطوط «طوطى نامه» المحفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن. النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.).

لوحة(١٩٠) : صورة تمثل الأمبراطور أكبر يعبر نهر الجانج من مخطوط أكبر نامه المحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن. حوالى ٩٦٣ــ ١٠١٤هـ./ ١٥٥٦ــ ١٦٠٥م.).

لوحة(١٩١) : صورتان الأولى بأعلى تمثل الأمبراطور جهانكير من عمل المصور بلشاند. والثانية بأسفل تمثل الأمبراطور شاهجهان من عمل المصور أبوالحسن (نادر الزمان). صمن ألبوم يرجع إلى القرن (١٢هـ./ ١٨م.).

قائمة المراجع العربية والأجنبية

أولاً : المراجع العربيــة :

١ ــ **إبراهيم أحمد العدوى (دكتور)**: نهر التاريخ الإسلامى منابعه العليا وفروعه العظمى. دار الفكر العربى. القاهرة.

٢ ــ **أبوالحمد محمود فرغلى (دكتور)**: تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين. مخطوط رسالة ماجستير. كلية الآثار ــ جامعة القاهرة. ١٩٨١م.

٣ ــ ـــــ صور مخطوطات الشاهنامه المحفوظة بدار الكتب المصرية. مخطوط رسالة دكتوراة. كلية الآثار ــ جامعة القاهرة. ١٩٨٧م.

٤ ــ ـــــ الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران. مكتبة مدبولى القاهرة. ١٩٩٠م.

٥ ــ **أبوصالح الأرمنى**: تاريخ الشيخ أبى صالح الأرمنى. المطبعة المدرسية بأكسفورد. ١٨٩٥م.

٦ ــ **أبوصالح الألفى**: الموجز فى تاريخ الفن العام. القاهرة. ١٩٨٨م.

٧ ــ ـــــ الفن الإسلامى أصوله ــ فلسفته ــ مدارسه. القاهرة. ١٩٨٤م.

٨ ــ **اتنجهاوزن ر.**: فن التصوير عند العرب. ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتى. بغداد ١٩٧٤م.

٩ ــ **أحمد تيمور**: التصوير عند العرب. اخراج د. زكى محمد حسن. القاهرة ١٩٤٢م.

١٠ــأحمد عبدالرازق أحمد (دكتور): وسائل التسلية عند المسلمين. دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى. المجلد الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٥م.

١١ــأحمد عيسى: الإسلام والتصوير. مجلة الأزهر. أعداد: رجب وشعبان وشوال سنة ١٤٧٠هـ. وأعداد: صفر وجمادى الأولى ١٣٧١هـ.

١٢ــأحمد محمد توفيق (دكتور): الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية. مخطوط رسالة ماجستير. كلية الآثار ــ جامعة القاهرة ١٩٨٠م.

١٣ــــــــ مدرسة التصوير الصفوية فى المخطوطات الأدبية وعلى التحف التطبيقية. مخطوط رسالة دكتوراة. كلية الآثار ــ جامعة القاهرة ١٩٨٩م.

١٤ــأحمد محمود الساداتى (دكتور): تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية ــ جزءان ــ القاهرة. ١٩٨٠م.

١٥ــأربرى (أرثر): شيراز مدينة الأولياء والشعراء. ترجمة د. سامى مكارم. بيروت ــ نيويورك. ١٩٦٧م.

١٦ــباهور لبيب (دكتور): اللوحات المصورة بالمتحف القبطى (الأيقونات). القاهرة. ١٩٦٥م.

١٧ــبديع جمعة (دكتور) وأحمد الخولى (دكتور): تاريخ الصفويين وحضارتهم ــ الجزء الأول ــ القاهرة. ١٩٧٦م.

١٨ــثروت عكاشة (دكتور): فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى. القاهرة ١٩٧٤م.

١٩ــــــــ التصوير الإسلامى الدينى والعربى. بيروت ١٩٨٣م.

٢٠ــــــــ التصوير الفارسى والتركى. بيروت ١٩٨٣م.

٢١ــجرجى زيدان: تاريخ التمدن الإسلامى. مطبعة الهلال. القاهرة ١٩٠٦م.

٢٢ــجمال محمد محرز (دكتور): الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى. مجلة كلية الآداب العدد ٨ المجلد الأول. مايو ١٩٤٦م.

٢٣ـــــــــ التصوير الإسلامى ومدارسه. سلسلة المكتبة الثقافية. القاهرة ١٩٦٢م.

٢٤ــحسن الباشا (دكتور): الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار. القاهرة ١٩٥٧م.

٢٥ـــــــــ التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى. القاهرة. ١٩٥٩م.

٢٦ـــــــــ فنون التصوير الإسلامى فى مصر. القاهرة. ١٩٧٣م.

٢٧ــحسن محمد نور: صور المعارك الحربية فى المخطوطات العثمانية. مخطوط رسالة ماجستير. كلية الآثار ــ جامعة القاهرة. ١٩٩٠.

٢٨ــحسين مجيب المصرى (دكتور): صلات بين العرب والفرس والترك. دراسة تاريخية أدبية. القاهرة. ١٩٧١م.

٢٩ــخالد الجادر (دكتور): المخطوطات العراقية المرسومة فى العصر العباسى. بغداد ١٩٧٢م.

٣٠ــدوزى ر.: المعجم المفصل باسماء الملابس عند العرب. ترجمة د. أكرم فاضل بغداد. ١٩٧٢م.

٣١ــديماند م. س.: الفنون الإسلامية. ترجمة أحمد عيسى. الطبعة الثالثة. دار المعارف. القاهرة. ١٩٨٢م.

٣٢ــالرازى (محمد بن أبى بكر بن عبد القادر): مختار الصحاح. طبعة جديدة منقحة. بيروت ــ دمشق. ١٩٧٨م.

٣٣ــرايس د. ت.: الفن الإسلامى. ترجمة منير صلاحى الأصبعى. دمشق. ١٩٧٧م.

٣٤ــربيع حامد خليفة (دكتور): الصور الشخصية فى التصوير العثمانى. مخطوط رسالة دكتوراة. كلية الآثار ــ جامعة القاهرة. ١٩٨١م.

٣٥ــروم لاندو: الإسلام والعرب. ترجمة منير البعلبكى. الطبعة الثانية. بيروت. ١٩٧٧م.

٣٦ـ زكى محمد حسن (دكتور): التصوير فى الإسلام عند الفرس. القاهرة. ١٩٣٦م.

٣٧ــــــ كنوز الفاطميين. القاهرة ١٩٣٧م.

٣٨ــــــ الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى. القاهرة ١٩٤٦م.

٣٩ــــــ فنون الإسلام. القاهرة ١٩٤٨م.

٤٠ــــــ مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى. مجلة سومر. العدد الأول.

٤١ــــــ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية. بغداد ١٩٥٨م.

٤٢ـ سعد الخادم (دكتور): تصويرنا الشعبى خلال العصور. سلسلة المكتبة الثقافية. القاهرة. ١٩٦٣م.

٤٣ـ سمية حسن (دكتور): صور الاحتفالات فى المخطوطات العثمانية. مخطوط رسالة دكتوراة. كلية الآثار ـ جامعة القاهرة. ١٩٨٤م.

٤٤ـ السيد سابق: فقه السنة. ثلاثة مجلدات. مكتبة الخدمات الحديثة. جدة.

٤٥ـ صلاح أحمد البهنسى: مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى. مكتبة مدبولى. القاهرة. ١٩٩٠م.

٤٦ـ عبد الغنى النبوى الشال (دكتور): مصطلحات فى الفن والتربية الفنية. الرياض ١٩٨٤م.

٤٧ـ عبد المنعم رسلان (دكتور): الحضارة الإسلامية فى صقلية وجنوب إيطاليا. دار تهامة. ١٩٨٠م.

٤٨ـ عبد المنعم ماجد (دكتور): تاريخ الحضارة الإسلامية. القاهرة. ١٩٦٣م.

٤٩ـ عفيف بهنسى (دكتور): الشام لمحات آثارية وفنية. بغداد. ١٩٨٠م.

٥٠ـ عيسى سلمان: الواسطى يحيى بن محمود بن يحيى رسام وخطاط ومذهب ومزخرف. بغداد. ١٩٧٢م.

٥١ــ **الفيروز آبادى (مجد الدين):** القاموس المحيط. أربعة أجزاء. دار الحديث. القاهرة.

٥٢ــ **القلقشندى (شهاب الدين أحمد بن على):** صبح الأعشى فى صناعة الإنشاء ــ أربعة عشر جزءاً ــ القاهرة (١٩١٣ ــ ١٩١٨م).

٥٣ــ كارل بروكلمان: **تاريخ الشعوب الإسلامية. ترجمة نبيه أمين فارس ومنير البعلبكى. الطبعة الحادية عشرة ــ بيروت. ١٩٨٨م.**

٥٤ــ **كريستى وآرنولد وبرجز:** تراث الإسلام ــ الجزء الثانى فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة. ترجمة د. زكى محمد حسن. القاهرة. ١٩٨٣م.

٥٥ــ **كريزويل ك.:** الآثار الإسلامية الأولى. ترجمة عبدالهادى عبلة وتعليق أحمد غسان سبانو. دمشق. ١٩٨٤م.

٥٦ــ **ماير م. أ.:** الملابس المملوكية. ترجمة صالح الشيتى. القاهرة. ١٩٨٢م.

٥٧ــ **محمد عبدالجواد الأصمعى:** تصوير وتجميل الكتب العربية فى الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور الإسلامية. دار المعارف. القاهرة ١٩٧١م.

٥٨ــ **محمد عبدالعزيز مرزوق (دكتور):** الفن الإسلامى. تاريخه وخصائصه. بغداد ١٩٦٥م.

٥٩ــ ـــــ الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى. القاهرة ١٩٨٧م.

٦٠ــ **محمد على الصابونى:** صفوة التفاسير ــ ثلاثة مجلدات ــ دار القرآن الكريم بيروت.

٦١ــ **محمد مصطفى (دكتور):** التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى. دراسات فى الفن الفارسى. القاهرة ١٩٧١م.

٦٢ــ ـــــ تصاوير قاهرية. مجلة فكر وفن. العدد ٣٠. القاهرة. ١٩٧٧م.

٦٣ــ ـــــ دليل موجز المتحف الإسلامى بالقاهرة. الطبعة التاسعة. القاهرة. ١٩٧٩م.

٦٤ــمراد كامل: حضارة مصر فى العصر القبطى. مطبعة دار العالم العربى. القاهرة.

٦٥ــمرقس سميكة: دليل المتحف القبطى ــ الجزء الأول ــ القاهرة. ١٩٣٠م.

٦٦ــــــــ فهارس المخطوطات القبطية والعربية. الجزء الأول. القاهرة ١٩٣٩م.

٦٧ــالمقريزى (تقى الدين أحمد بن على): المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. جزءان. طبع مؤسسة الحلبى.

٦٨ــنصرالله مبشر الطرازى: فهرس المخطوطات الفارسية بدار الكتب ــ القسم الأول (أ. س.). القاهرة ١٩٦٦م.

٦٩ــــــــ الفهرس الوصفى للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور المحفوظة بدار الكتب القاهرة. ١٩٦٨م.

٧٠ــنعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية. القاهرة. ١٩٧٤م.

٧١ــولبر د.: إيران ماضيها وحاضرها. ترجمة عبدالنعيم محمد حسنين. القاهرة ١٩٥٨م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

1 — **Aga- Oglu M.**, Preliminary Notes On Some Persian Illustrated Mss. In Topkapu Sarai Müzesi (Ars Islamica, Vol. I. 1. 1934).

2 — — — The Landscape Miniatures Of An Anthology Manuscripts Of The Year 1398 A . D. (Ars Islamica, Vol. III. Part 1.).

3 — **Arberry J.**, The Legacy Of Persia. Oxford, 1959.

4 — Architecture Of The Islamic World. Edited by, Michell G. London, 1978.

5 — **Arnold Th.**, Painting In Islam. Oxford, 1928.

6 — **Aslnapa O.**, Turkish Art And Architecture. London, 1977.

7 — **Atil E.**, Art Of The Mamluks. Washington, 1981.

8 — **Barrett D. & Gray B.**, Indian Painting. Skira, 1978.

9 — **Binyon B., Wilkinson J . V . S. & Gray B.**, Persian Miniature Painting. London, 1933.

10 — **Blochet E.**, Les Enluminures Des Manuscrits Orient- aux Turc, Arabes Et Persans De La Biblioth- eque Nationale. Paris, 1926.

11 — **Bosworth C . E.**, Islamic Dynasties. Paperbacked Edition London, 1980.

12 — **Bourgeut P . Du**, L' Art Copte. Paris, 1968. Translated Into English. By, Caryll Hay Shaw (The Art Of The Copts) New York. 1976.

13 — **Buchthal H.**, Hellenistic Miniatures In Early Islamic Manuscripts. Ars Islamica. Vol. VII. 1940.

14 — ——— Early Islamic Miniatures From Baghdad. Walters Art Gallery Jonrnal. V. 1942.

15 — **Cagman F. & Tanindi Z.**, Islamic Miniature Paintings. Topkapi Sarai Museum. Istanbul, 1979.

16 — **Diez E.**, Die Kunst Der Islamischen Völker. Berlin, 1915.

17 — **Erdman H.**, Iranische Kunst In Deutschen Museen. Wiesbaden, 1967.

18 — **Englis M . A . De & Lentz T . W.**, Architecture In Islamic Painting. Cambridge, 1982.

19 — **Ettinghausen R.**, Manuscript Illumination. A Survey Of Persian Art. Vol. III. Oxford, 1939.

20 — ——— Die Arabische Malerie. Skira, 1979.

21 — ——— Painting In The Fatimid Period. A Reconstruction. Ars Islamica. Vol. IX.

22 — **Fares B.**, Une Miniature Religieuse De L' Ecole Arabe De Bagdad. Memoires De L' Institute D' Egypte. LI. Le Caire, 1948.

23 — **Frimmel,** Zum Funde Von El- Fayum. Zeitschrift Für Kunst Und Antiquetatensammler II. Leipzig. 1885.

24 — **Grabar A.**, Byzantine Painting. Skira, 1956.

25 — **Gray B.**, Persian Painting. London, 1930.

26 — ——— Persian Painting. Skira, 1977.

27 — ——— The Arts Of The Book In Central Asia 14 th.— 16 th. Centuries. UNESCO. 1977.

28 — **Grohmann A. & Arnold Th.**, THe Islamic Book. Germany 1929.

29 — **Grube E.**, Muslim Miniature Paintings From The XII th. To XIX th Century. Venezia, 1962.

30 — **Hamilton R . W.**, Khirbet El. Mafjar. Oxford, 1959.

31 — **Herzfeld E., Die Malerein Von Samarra. Die Ausgra- Bungen Von Samarra.**

32 — **Holter T.**, Die Islamischen Miniaturhandschriften Vor 1350. Zentralblatt Für Bibliothekswesen.

33 — **Huart C.**, Les Calligraphes Et Les Miniaturistes De L' Orient Musulman. Paris, 1908.

34 — **Ipsiroglu M . S.**, Das Bild in Islam. Wien, 1971.

35 — Kühnel E., Miniaturmalérei im Islacischen Orient. Berlin, 1923.

36 — ——— Islamische Kleinkunst. Berlin, 1926.

37 — Lewis B., Istanbul And The Civilization Of The Ottoman. Empire. U . S . A. 1963.

38 — Martin F . R., The Miniature Painting And The Painters Of Persia, India And Turkey From The 8 th. To The 18 th. Century. 2 Vols. London, 1912.

39 — Museum Für Islamische Kunst. Katalog 1979.

40 — Musil A., Kusejr Amra. 2 Bände. Wien. 1907.

41 — Pope A . U., A Survey Of Persian Art. 6 Vols. Oxford, 1930.

42 — ——— Masterpieces Of Persian Art. New York, 1945.

43 — Rice D . S., The Aghani Miniatures And Religious Painting In Islam. Burlington Magazine XCV, April, 1953.

44 — Rice D . T., Islamic Painting. A Survey. Edinburgh, 1971.

45 — ——— Islamic Art. Revised Edition. London, 1984.

46 — Robinson B . W., A Descriptive Catalogue Of The Persian Paintings In The Bodlian Library. Oxford, 1958.

47 — ——— Drawings Of The Masters. Persian Drawings From The 14 th. Through THe 19 th. Century. New York, 1965.

48 — ——— Islamic Painting And The Arts Of The Book. London, 1976.

49 — Roemer H . R., The Safavid Period. Cambridge History Of Iran. Vol. 6. Cambridge Unsiversity Press. 1986.

50 — Sakisian A., La Miniature Persane De XII e. Au XVIII e. Siecle. Paris, 1929.

51 — Sykes S . P., A History Of Persia. 2 Vols. London, 1958.

52 — Sarre F., Islamic Book Binding. London, 1923.

53 — Schulz Ph. W., Die Persisch- Islamische Miniaturmalerei. 2 Bände. Leipzig. 1914.

54 — Stchoukline I., Les Manuscrits Illustres Musulmans De La Bibliotheque Du Caire. Gazette Des Beaux Arts. 6 e. Periode XIII. 1935.

55 — ——— La Peinture Iranienne Sous Les Derniers Abbasides Et Les Ilkhans. Bruges. 1936.

56 — ——— La Peinture Turque D' Apres Les Manuscrits Illustres 1 re. Partie. Paris, 1966.

57 — Stewart D., Early Islam. New York, 1967.

58 — Titley N . M., A 14 th. Century Nizami Manuscript. In Tehran. Kunst Des Orients. VIII. 1972.

59 — ——— Persian Miniature Painting And Its Infleunces On The Arts Of Turkey And India. London, 1983.

60 — Treasures Of Islam. Published In Association With The «Musee D' Art Et D' Histiore». Geneva, 1985.

61 — Turkische Kunst Und Kultur Aus Osmanischer Zeit. 2 Bände. Germany, 1985.

62 — Welch A., Shah Abbas And The Arts Of Isfahan. New York. 1973.

63 — ——— Artists For The Shah. Late Sixteenth Century Painting At The Imperial Court Of Iran. Yale University Press. 1976.

64 — ——— Collection Of Islamic Art Of Prince Sadruddin Aga Khan. Vols I — IV. Geneva. 1972- 1978.

65 — Welch S . C., A King's Book Of Kings. New York, 1972.

66 — ——— Royal Persian Manuscripts. London, 1976.

67 — ——— Imperial Mughal Painting. New York, 1978.

68 — ——— Wonder's Of The Age. Masterpieces Of Early Safavid Painting, 1501-15076. Harvard University Press, 1979.

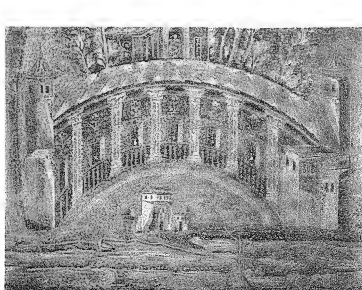


ملحق اللوحــات





لوحة (١): زخارف من الفسيفساء وتمثل نخلة. قبة الصخرة ببيت المقدس (٧٢ هـ./ ٦٩١ م.).



لوحة (٢): زخارف من الفسيفساء تمثل منظراً طبيعياً ورسوم عمائر تطل على النهر. الجامع الأموى بدمشق. (٩٤ هـ./ ٧١٥ هـ.).



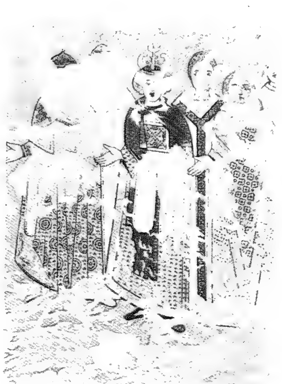
لوحة (٣): زخارف من الفسيفساء تمثل منظراً طبيعياً ورسوم عمائر متنوعة الأشكال. القبة الظاهرية بدمشق. القرن (٧ هـ./ ١٣ م.).



لوحة (٤): صورة تمثل شجرة وعلى جانبيها رسوم حيوانات. فسيفساء قصر خربة المفجر بالشام. النصف الأول من القرن (٢ هـ./ ٨ م.).



لوحـة(٥): صورة تمثل حاكماً يجلس على عرشه. فرسكو قصير عمرا ببادية الشام. نهاية القرن الأول الهجرى (السابع الميلادى).



لوحـة(٦): صورة تمثل الملوك المهزومين. فرسكو قصير عمرا ببادية الشام. نهاية القرن الأول الهجرى (السابع الميلادى).

لوحـة (٧) : صـورة تـمثل موسيقين وفـارساً عـلى جـواده. فـرسكو قصر الحير الغربى بالشام. النصف الأول من القرن (٢ هـ./ ٨ م.) .



لوحـة (٨) : صورة تمثل راقصتين. فـرسكـو بجناح الحريم بالجوسق الخاقانى بسامراء. النصف الأول من القرن (٣ هـ./ ٩ م.) .



لوحة (٩): صورة تمثل شاباً فى جلسة شرقية وبيده كأس الشراب. فرسكو من حمام فاطمى بجهة أبى السعود. مصر القديمة. حوالى القرن (٤ هـ./ ١٠ م.).



لوحة (١٠): صورة تمثل طائرين متقابلين. فرسكو من حمام فاطمى بجهة أبى السعود. مصر القديمة. حوالى القرن (٤ هـ./ ١٠ م.).



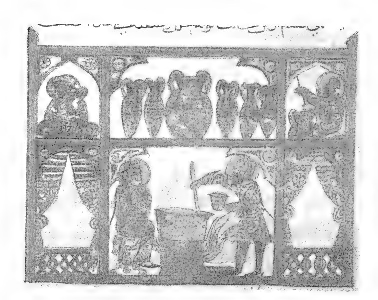
لوحـة (١١): صـورة تـمثل حاكماً يجلس جلسة شرقية وفي يده كأس الشراب. فرسكو الكابلا بالاتينا بباليرمو. منتصف القرن (٦هـ./



لوحـة (١٢): صورة تمثل شخصين يعزفان الموسيقى. فرسكو الكابلا بالاتينا بباليرمو. منتصف القرن (٦هـ./ ١٢م).



لوحة (١٣): صورة تمثل فارسين فوق صهوة جواديهما من مخطوط البيطرة المحفوظ بمكتبة طوبقابوسراى باستانبول والمؤرخ بسنة (٦٠٦ هـ./ ١٢١٠ م.).



لوحة (١٤): صورة تمثل مختبراً تستخلص فيه بعض العقاقير الطبية من مخطوط خواص العقاقير لديسقوريدس محفوظ بمكتبة أيا صوفيا باستانبول. مؤرخ بسنة (٦٢١ هـ./ ١٢٢٤ م.).



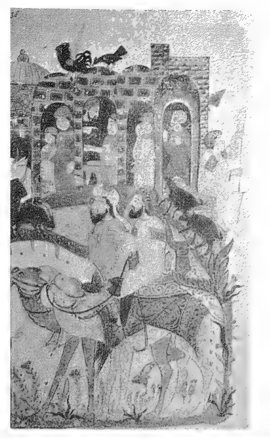
لوحة (١٥): صورة تمثل راعياً وقطيعاً من الإبل من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس نسخ وتزويق يحيى بن محمود الواسطى فى سنة (٦٣٤ هـ./ ١٢٣٧ م.).



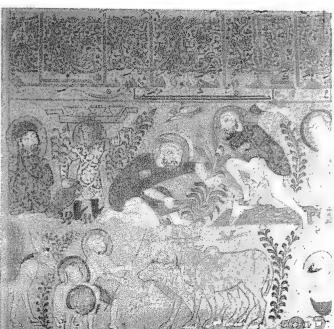
لوحة (١٦): صورة تمثل الاحتفال برؤية هلال شهر شوال من المخطوط السابق.



لوحة (١٧): صورة تمثل موكب الحج من المخطوط السابق.



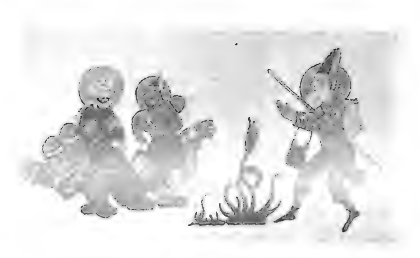
لوحة (١٨): صورة تمثل أبا زيد السروجي والحارث بن همام في قرية من المخطوط السابق.



لوحة (١٩): صورة تمثل بعض الأعمال في الحقول من مخطوط الترياق لجالينوس المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس نسخة محمد بن أحمد في سنة (٥٩٥ هـ./ ١١٩٩ م.).



لوحة (٢٠): صورة تمثل أميراً يجلس بين رعيته من المخطوط السابق.



لوحة (٢١): صورة تمثل أبا زيد ومعه رجلين يستريحان أثناء رحلة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس.



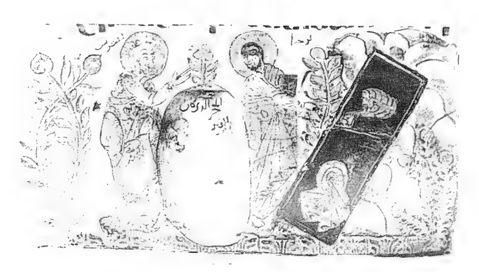
لـوحـــــة (٢٢): صـورة تمـثـل بدرالدين لؤلؤ فى مجلس طرب من مخطوط الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى محفوظ فى المكتبة الأهلية باستانبول نسخة محمد أبى طالب البدرى فى سنة (٦١٤ هـــــــ./ ١٢١٧ـ ١٢١٨ م.).



وحـة (٢٣): صورة تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس نسخة ميخائيل الراهب فى سنة (٥٧٦ هـ./ ١١٨٠ م.).



لوحـــة (٢٤) : صورة تـمثل سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان فى حضرة الأمبراطور هيـرودس من المخطوط السابق.



لوحـــة (٢٥) : صورة تـمثل القديس بطرس والقديس يوحنا ينظران فى التابوت بداخل القبر من المخطوط السابق.



لوحة (٢٦) : صورة تمثل ظهور نور من السماء لبولس الرسول فى أثناء رحلته إلى دمشق من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ فى متحف الفن القبطى بالقاهرة. نسخة غبريال الراهب فى سنة (٦٤٧ هـ./ ١٢٤٩ م.).



لوحة (٢٧) : صورة تمثل بولس الرسول يعلم بعض التلاميذ من المخطوط السابق.

لوحة (٢٨) : صورة تمثل أربعة من الآباء المسيحيين من المخطوط السابق .





لوحة (٢٩) : صورة تمثل تعميد السيد المسيح فى نهر الأردن من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس . مؤرخ بسنة (٦٤٧هـ./ ١٢٤٩م.) .



لوحـة (٣٠): صورة تمثل الملك كسرى أنوشيروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. حوالى (٦٢٢هـ./ ١٢٢٥م.).



لوحـة (٣١): صورة تمثل الطبيب المزّيف وابنة الملك. من المخطوط السابق.



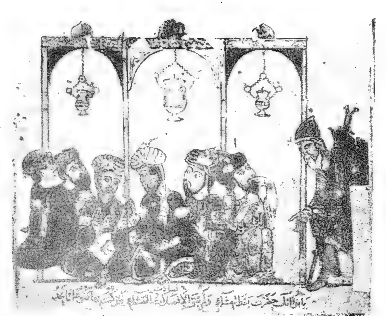
لوحة (٣٢) : صورة تمثل الملك بلاذ وزوجه إيراخت من المخطوط السابق.



لوحة (٣٣) : صورة تمثل تاجراً يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر من المخطوط السابق.



لوحة (٣٤): صورة تمثل الأسد ملك الغابة والثعلب دمنة من المخطوط السابق.



لوحة (٣٥): صورة تمثل أبا زيد السروجى فى أحد مساجد المغرب من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. ومؤرخ بسنة (٦١٩هـ./ ١٢٢٣م.).



لوحــة (٣٦) : صورة تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند من المخطوط السابق.



لوحــة (٣٧) : صورة تمثل أبا زيد وزوجه أمام قاضى تبريز من المخطوط السابق.



لوحة (٣٨) : صورة تمثل أبا زيد السروجي يخطب في الحجيج من المخطوط السابق.

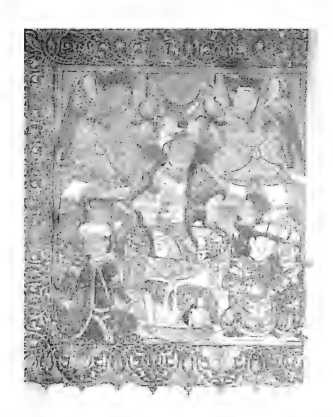


لوحة (٣٩) : صورة تمثل أبا زيد السروجي مع بعض أصحابه في مركب على صفحة نهر الفرات من المخطوط السابق.



لوحة (٤٠): صورة تمثل وليمة غذاء فى دار طبيب من مخطوط دعوة الأطباء لابن بطلان البغدادى المحفوظ فى مكتبة الأمبروزيانا بميلانو. نسخة محمد بن قيصر الاسكندرى فى سنة (٦٧٢هـ./ ١٢٧٣م.).

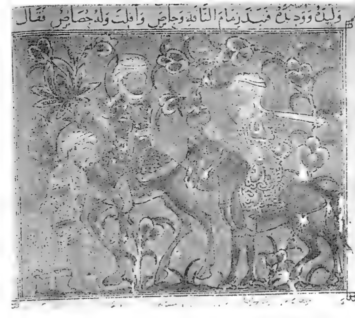
لوحة (٤١): صورة
أبا زيد السروجى
فى مسجد سمرقن
مخطوط مقامات ا
المحفوظ فى المتـ
البريطانى بلندن



لوحـة (٤٢): صورة تمثل أميراً في مجلس طرب من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ في المكتبة الأهلية بفينا. نسخة أبوالفضل بن إسحق في سنة (٧٣٤هـ./ ١٣٣٤م.).



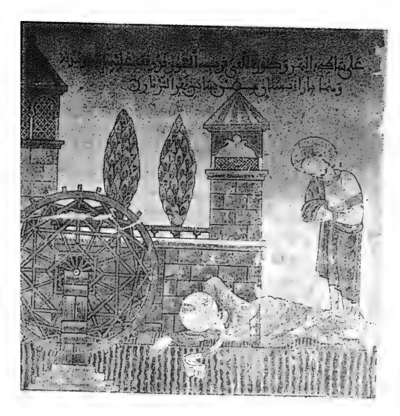
لوحة (٤٣): صورة تمثل أبا زيد يتوسل قاضي المعرّة من المخطوط السابق.



لوحة (٤٤): صورة تمثل أبا زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ فى المكتبة البودلية بأكسفورد. نسخ فى سنة (٧٣٨هـ./ ١٣٣٧م.).



لوحة (٤٥): صورة تمثل الراقص هرقل من مخطوط الكواكب الثابتة للصوفى. المحفوظ فى مكتبة الفاتيكان. نسخ فى سبتة سنة ٦٢١هـ./ ١٢٢٤م.).



لوحة (٤٦): صورة تمثل بياضاً راقداً بازاء بستان عند شاطىء النهر من مخطوط بياض ورياض المحفوظ فى مكتبة الفاتيكان. ينسب إلى حوالى القرن (٨هـ./ ١٤م.).



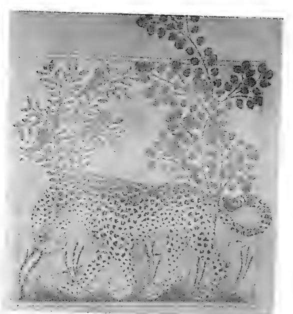
لوحة (٤٧): صورة تمثل بياضاً يتغنى بحبه وحوله مجموعة من السيدات. من المخطوط السابق.



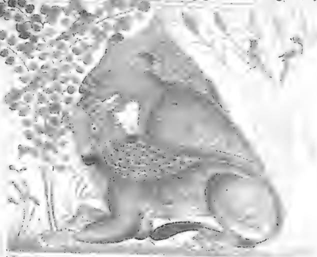
لوحـة (٤٨): صورة تمثل الملك قابوس يأمر بضرب وزيره من مخطوط «سمكى عيار» المحفوظ فى المكتبة البودلية بأكسفورد.



لوحـة (٤٩): صورة تمثل فرّخ روز تبكى عند رؤية گلوى رو. من المخطوط السابق.



لوحة (٥٠): صورة تمثل نمراً يقف على أرضية من الحشائش من مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع المحفوظ فى مكتبة مـورجـان بـنـيـويـورك (٦٩٩هـ/ ١٢٩٩م).



لوحة (٥١): صورة تمثل زوجاً من الأسد فى حالة مـداعـبـة من المخطوط السابق.



لوحة (٥٢): صورة تمثل وحيد القرن (الكركدن) من المخطوط السابق.



لوحة (٥٣): صورة تمثل موت كل من طوس وفريبرز وكيو وبيزن في الجليد من مخطوط الشاهنامه للفردوسي المحفوظ في متحف طوبقا بوسراي باستانبول. نسخة حسن بن علي البهمني في سنة (٧٣١هـ./ ١٣٣٠م.).



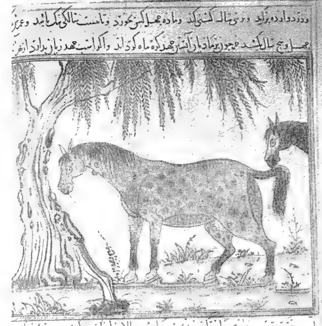
لوحة (٥٤): صورة تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان. من المخطوط السابق.



لوحة (٥٥): صورة تمثل البطل الإيراني رستم ينتقي فرسه «رخش» من مخطوط الشاهنامه للفردوسي المحفوظ في مجموعة شستر بيتي في لندن. حوالي القرن (٨ هـ./ ١٤ م.).



لوحة (٥٦): صورة تمثل الملكة قيدافة تتعرف على الاسكندر من المخطوط السابق.



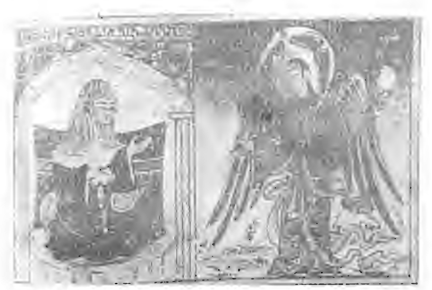
لوحـة (٥٧) : صورة تمثل أنثى الخيل من مخطوط منافع الحيوان لابن بختيشوع المحفوظ فى مكتبة مورجان بنيويورك (٦٩٩ هـ./ ١٢٩٩ م.).



لوحة (٥٨) : صورة تمثل الطائر الخرافى « سيمرغ ». من المخطوط السابق.



لوحـة (٥٩) : صورة تمثل الماعز الجبلى يقفز على رأسه من ارتفاع شاهق من المخطوط السابق.



لوحـة (٦٠) : صورة تمثل البشارة من مخطوط الآثار الباقية عن القرون الخالية للبيرونى المحفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة. نسخة ابن القطبى فى سنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٧م).



لوحة (٦١): صورة تمثل رواية أشعياء عن سقوط بابل من المخطوط السابق.

لوحة (٦٢): صورة تمثل هدم المعبد فى بيت المقدس من المخطوط السابق.



لوحــة (٦٣): صورة تمثل شمشون يهدم المعبد من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين المحفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة. مؤرخ بسنة (٧٠٧هـ./ ١٣٠٦م.).



لوحــة (٦٤): صورة تمثل القاء موسى فى اليم وهو طفل وليد. من المخطوط السابق.



لوحـة (٦٥): صورة تمثل يمين الدولة يعرض خلعه من الخليفة العباسي. من المخطوط السابق.



لوحة (٦٦): صورة تمثل المعركة بين أبي القاسم والمنتصر. من المخطوط السابق.



لوحـة (٦٧): صورة تمثل جيش المنتصر يعبر نهر جيحون الجليدى. من المخطوط السابق.



لوحـة (٦٨): صـورة تـمثـل شجرة بوذا من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية فى لندن. تم نسخة فى سنة (٧١٤هـ/ ١٣١٤م).



لوحة (٦٩) : صورة تمثل جبال الهند . من المخطوط السابق .



لوحة (٧٠) : صورة تمثل فى الطريق إلى بلاد التبت . من المخطوط السابق .



لوحة (٧١) : صورة تمثل اعدام اردوان أمام أردشير من مخطوط الشاهنامة للفردوسي « ديموت » . محفوظة فى مجموعة فيفر باريس.

لوحة (٧٢) : صورة تمثل الاسكندر يقتل وحيد القرن (الكركدن) من المخطوط السابق محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوستون.



لوحة (٧٣) : صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين من مخطوط الشاهنامة للفردوسي. المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخة مسعود بن منصور بن أحمد فى شيراز سنة (٧٧٢ هـ./ ١٣٧١ م).



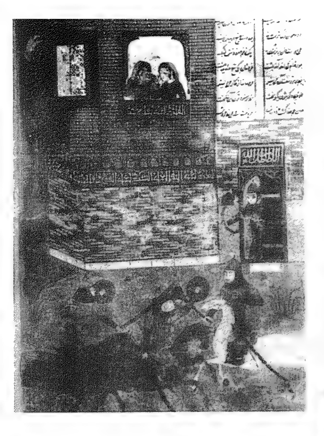
لوحة (٧٤) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل التنين من مخطوط الشاهنامة للفردوسي. المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة. نسخة لطف الله بن يحيى بن محمد فى شيراز سنة (٧٩٦ هـ./ ١٣٩٣-١٣٩٤ م).



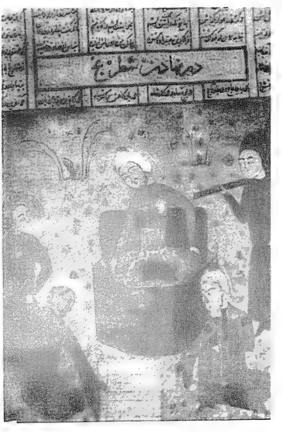
لوحة (٧٥): صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من المخطوط السابق.



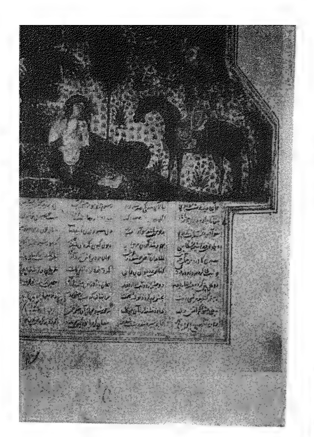
لوحة (٧٦): صورة تمثل سوذابة تراود د سياوش عن نفسه من المخطوط السابق.



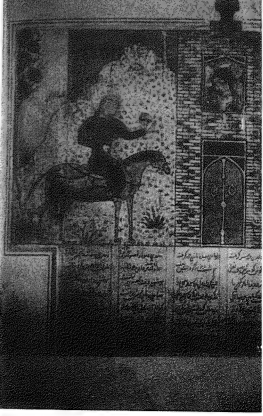
لوحـة (٧٧) : صورة تمثل البطل رستم وبيژن يهجمون على قصر أفراسياب من المخطوط السابق.



لوحـة (٧٨) : صورة تمثل ادخال لعبة الشطرنج لدى بلاط كسرى أنوشيروان من المخطوط السابق.

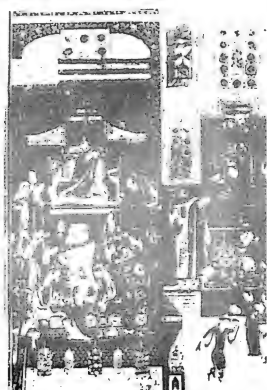


لوحة (٧٩) : صورة تمثل خسرو يفاجيء شيرين وهى تستحم من مخطوط خمسة نظامى محفوظ فى متاحف ومكتبات متفرقة. حوالى النصف الثانى من القرن (٨ هـ./ ١٤ م.).

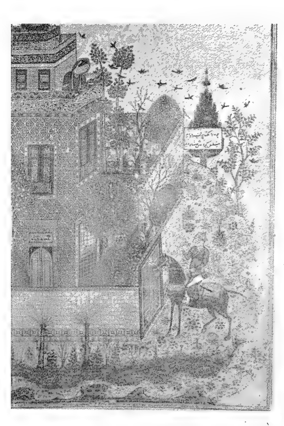


لوحة (٨٠): صورة تمثل خسرو يقف بفرسه أمام قصر شيرين من مخطوط خمسه نظامى محفوظ فى متاحف ومكتبات متفرقة. حوالى النصف الثانى من القرن (٨ هـ./ ١٤ م.).

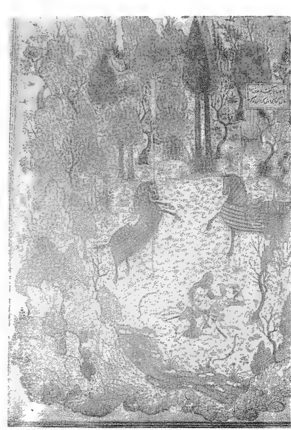
لوحة (٨١): صورة تمثل جنى ثمار اللوبيا من مخطوط عجائب المخلوقات للقزوينى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. تم نسخه فى بغداد سنة (٧٩٠هـ./ ١٣٨٨م.).



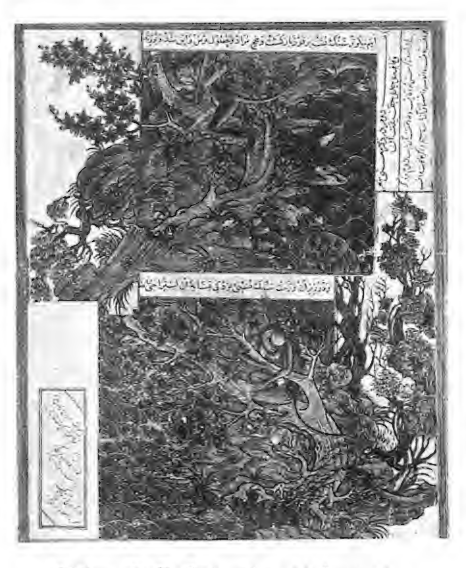
لوحة (٨٢): صورة تمثل الاحتفال بزواج الأمير هماى والأميرة همايون من مخطوط خمسه جواخوى كرمانى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن. نسخة مير على التبريزى فى سنة (٨٩٨هـ./ ١٣٩٦م.) وزوقه بالصور «جنيد نقاش السلطانى».



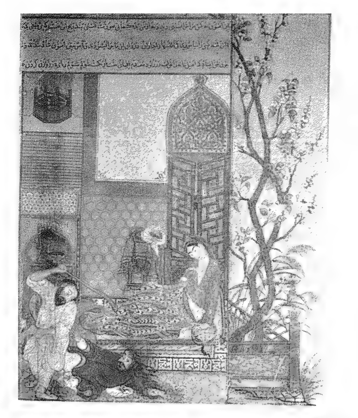
لوحــة (٨٣) : صورة تمثل الأمير همـاى يقف على باب قصر الأميرة همايون من المخطوط السابق.



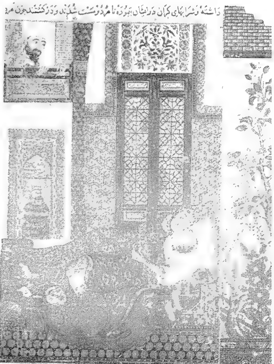
لوحة (٨٤) : صورة تمثل مبارزة بين الأمير همـاى والأمـيـرة همايـون من المخطوط السابق.



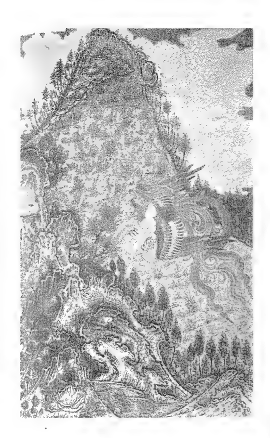
لوحـة (٨٥): صفحة تشتمل على صورتين للقرد الذى يلقى بثمار التين إلى الغيلم من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة الجامعة باستانبول ـ فى البوم الشاه طهماسب ـ النصف الأول من القرن (٨ هـ./ ١٤ م.).



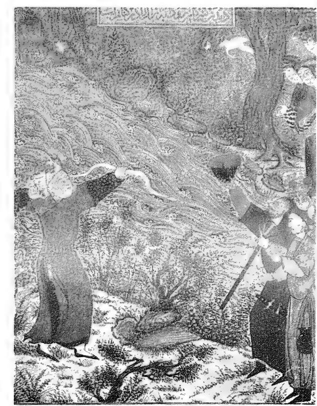
لوحــة (٨٦) : صورة تمثل سقوط اللص من فوق سطح الدار. من المخطوط السابق.



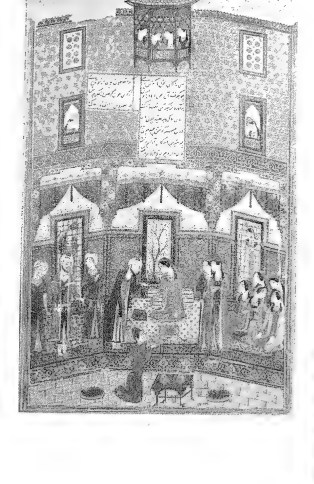
لوحــة (٨٧) : صورة تمـثـل قـصة النجار وزوجته ورفيقها. من المخطوط السابق.



لوحـة (٨٨) : صـورة تـمـثـل طـائر السيمرغ يحمل زال إلى عشه من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. حوالى (٧٧٢ هـ./ ١٣٧٠ م.) .



لوحـة (٨٩) : صـورة تـمـثـل البطل زال يـصـطـاد طـائراً أمام وصيفات الأميرة روذابة من المخطوط السابق.



لوحة (٩٠) : صورة تمثل شابور يقدم فرهاد إلى شيرين من مخطوط خسرو وشيرين لنظامى المحفوظ فى متحف الفرير للفن بواشنطون. مطلع القرن (٩ هـ./ ١٥ م.).



لوحة (٩١) : صورة تمثل بهرام كور يفوز بتاج إيران بعد معاناة من مخطوط شاهنشاه نامه أو ملحمة تيمور. المحفوظ بمكتبة شستر بيتى بدبلن. نسخة محمد بن سعيد فى سنة (٨٠٠ هـ./ ١٣٩٧ م.).



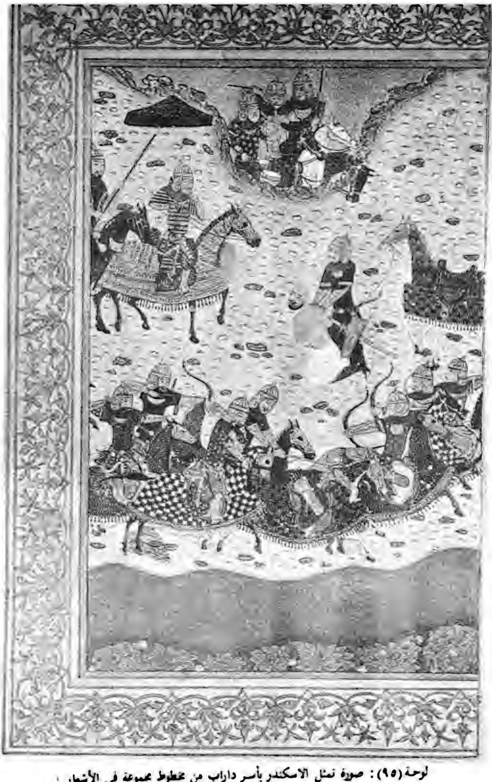
لوحة (٩٢): صورة تمثل محارباً يتخاصم زلة الجزري في الجبال من مخطوط شاهنشاهنامة أو ملحمة [illegible] المشهورة بالمتحف البريطاني بلندن، نسخة لقسم بن اسعيد في سنة (٨٠٠هـ/ ١٣٩٧م).



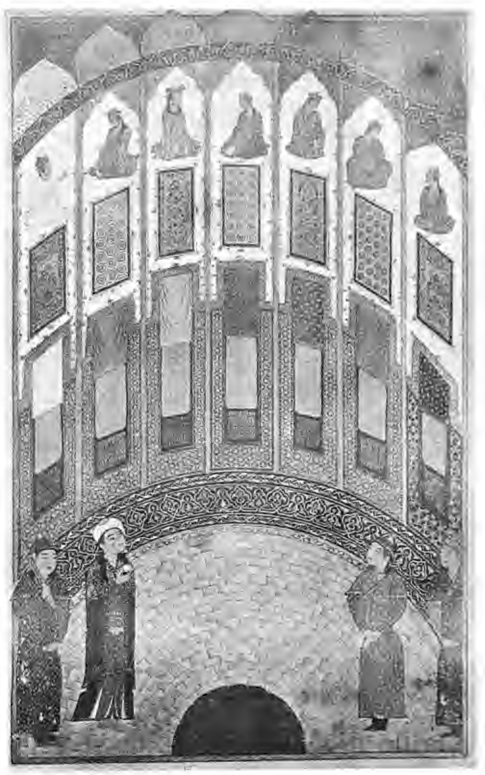
لوحة (٩٣): صورة تمثل منظراً طبيعياً من مخطوط فى الأشعار الفارسية المحفوظ فى متحف الفن الإسلامى والتركى باستانبول. نسخة منصور بن محمد من بهبان بكوهى جيلوى فى سنة (٨٠١ هـ./ ١٣٩٨ م.).



لوحة (٩٤): صورة تمثل منظراً طبيعياً
من المخطوط السابق.



لوحة (٩٥) : صورة تمثل الاسكندر بأسر داراب من مخطوط مجموعة فى الأشعار الفارسية المحفوظ فى مجموعة جلبنكيان بلشبونة . نسخة محمود بن مرتضى الحسينى ، لاسكندر سلطان فى شيراز سنة (٨١٣هـ./ ١٤١٠م.) .



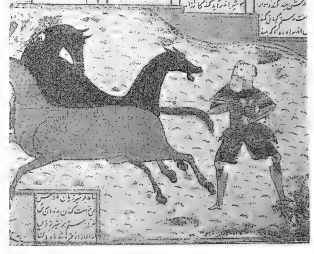
لوحة (٩٦) : صورة تمثل بهرام كور وصور الأميرات السبع من المخطوط السابق .



لوحــة (٩٧) : صـورة تـمثل الحرب بين كـيقـباد وأفراسياب من مخطوط مجموعة فى الأشعار الفارسية المحفوظ فى متحف الفن الإسلامى ببرلين ــ ألمانيا. نسخة محمود الكاتب الحسينى فــى شيــراز سـنــة (٨٢٣هــ/ ١٤٢٠م).



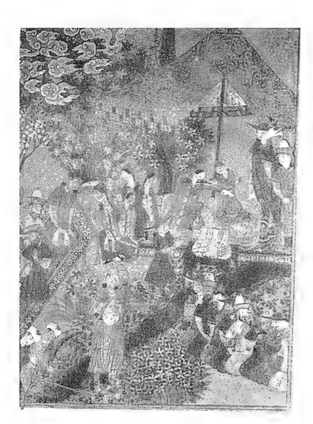
لوحــة (٩٨) : صـورة تـمـثـل منظراً لبستانى يقوم بعمله فى الحديقة من مخطوط الشاهنامه الهيدوسى المحفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد. حوالى النصف الأول من القرن (٩هـ/ ١٥م).



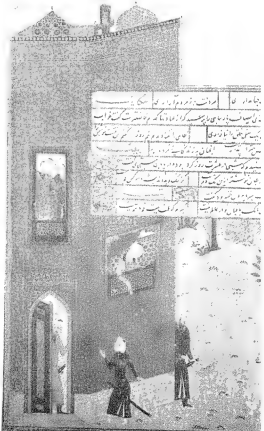
لوحة (٩٩) : صورة تمثل البطل الإيرانى رستم يختار فرسه رخش من المخطوط السابق.



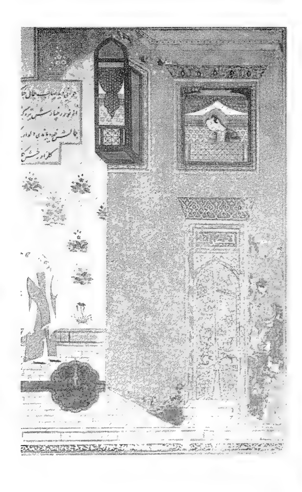
لوحـة (١٠٠) صورة تمثل أميراً فى منظر طرب من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ بمتحف الفن بكليفلاند. حوالى (٨٤٧هـ./ ١٤٤٤م.).



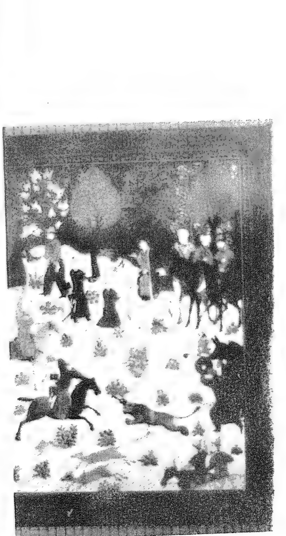
لوحـة (١٠١): صورة تمثل مجموعة من الأشخاص يجلسون فى مجلس طرب. من المخطوط السابق.



لوحـة (١٠٢): صـورة تمثل محادثة الـوزير الـدرويش مع الملك من مخطوط جلستان لسعدى المحفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن. نسخة جـعـفـر الـبـايسنقرى فى سنة (٨٣٠ هـ./ ١٤٢٦ م.).



لوحة (١٠٣): صورة تمثل شخصاً يقف عند باب محبوبته من المخطوط السابق.



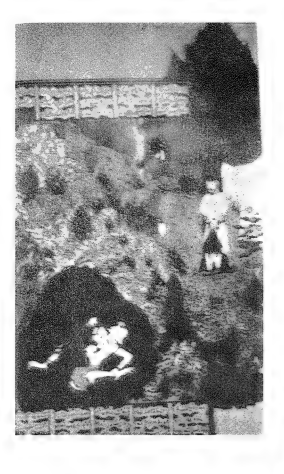
لوحة (١٠٤): صورة تمثل الأمير بايسنقر فى منظر صيد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ بمتحف قصر جلستان بطهران. نسخة جعفر البايسنقرى فى سنة (٨٣٣هـ./ ١٤٣٠م.).



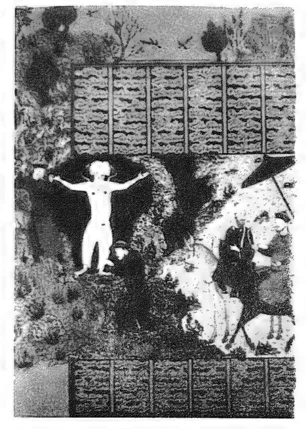
لوحــة (١٠٥) : صورة تمثل الأمير بايسنقر فى منظر صيد من المخطوط السابق.



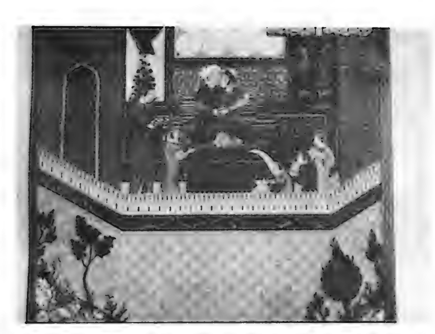
لوحة (١٠٦) : صورة تمثل مقتل سياوخش على يد كروزره من المخطوط السابق.



لوحة (١٠٧): لوحة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل العفريت الأبيض من المخطوط السابق.



لوحة (١٠٨): صورة تمثل أسر الضحاك وصلبه فى جبل دماوند من المخطوط السابق.



لوحة (١٠٩): صورة تمثل لقاء زال برودابة من المخطوط السابق.



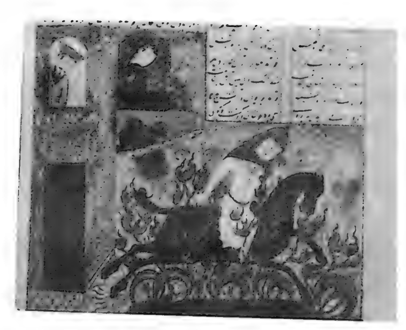
لوحـة (١١٠): صورة تمثل الأسد ينقض على الثور الأسود من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخة محمد بن حسام الملقب بشمس الدين السلطانى للأمير بايسنقر فى سنة (٨٣٤ هـ./ ١٤٣٠ م.).



لوحــة (١١١) : صورة تمثل قصة الناسك والخروف واللصوص من المخطوط السابق .



لوحــة (١١٢) : صورة تمثل الشاعر الكبير الفردوسى وشعراء البلاط الغزنوى من مخطوط الشاهنامه المحفوظة بدار الكتب المصرية . نسخة محمد السمرقندى فى سنة (٨٤٤هـ / ١٤٤١م.) .



لوحـة (١١٣): صورة تمثل سياوش يعبر النار فى سلام من المخطوط السابق.



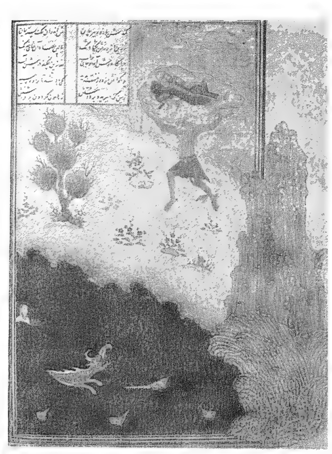
لوحـة (١١٤): صورة تمثل البطل رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من المخطوط السابق.



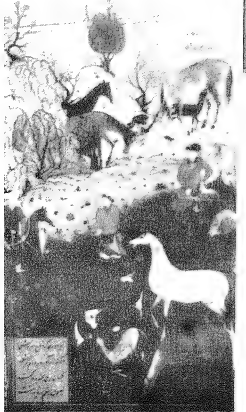
لوحة (١١٥): صورة تمثل البطل الإيرانى
رستم يقتل التنين من المخطوط السابق.



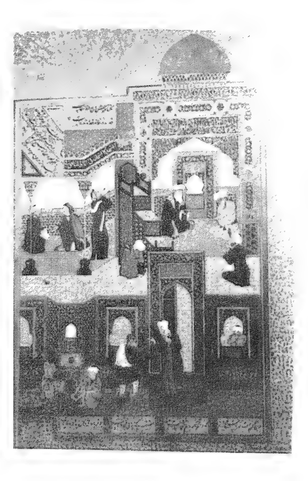
لوحة (١١٦): صورة تمثل كستهم يقتل فرشيد ورد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى الجمعية الآسيوية الملكية بلندن. منتصف القرن (٩هـ / ١٥م).



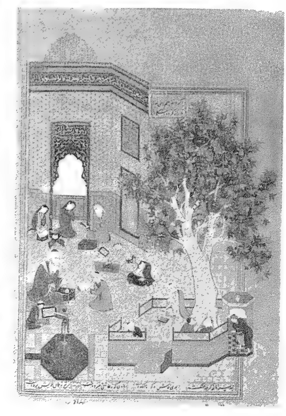
لوحـة (١١٧) : صورة تمثل المارد أكوان يلقى البطل رستم فى البحر من المخطوط السابق.



لوحـة (١١٨) : صورة تمثل الملك دارا وراعى خيوله من مخطوط البستان لسعدى. المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة. نسخة سلطان على فى سنة (٨٩٣هـ./ ١٤٨٨م.). وقام بتذهيبه الأستاذ يارى وزوّقه بالصوّر الأستاذ بهزاد.

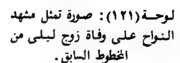


لوحة (١١٩): صورة تمثل مناظر المصلين فى مسجد من المخطوط السابق.

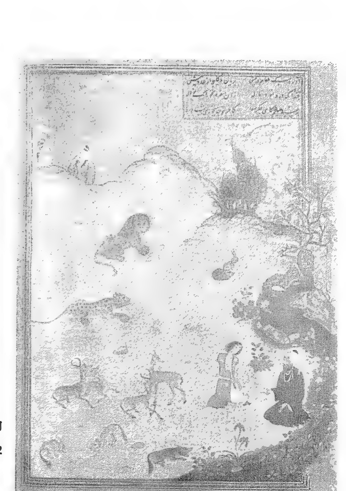


لوحة (١٢٠): صورة تمثل ليلى والمجنون يتعلمون فى المسجد من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن. نسخ من أجل الأمير ميرزا على فارسى بارلاس فى سنة (٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م).





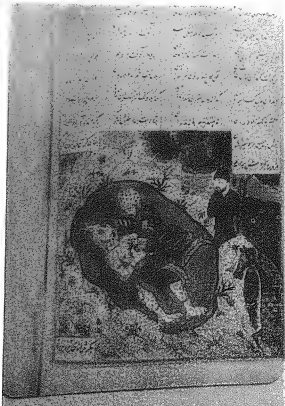
لوحـة (١٢١) : صورة تمثل مشهد النواح على وفاة زوج ليلى من المخطوط السابق.



لوحـة (١٢٢): صورة تـمثل سليم يزور مجنون ليلى فى الصحراء من المخطوط السابق.



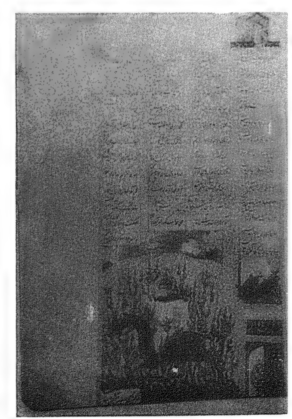
لوحــة (١٢٣) : صــورة تــمثل بهرام كور يقتل التنين من مخطوط خمسه نـظـامـى المحـفـوظ فى المتحف البريطانى بلندن. نسخ فى سنة (٨٩٩ هـ./ ١٤٩٣ م.).



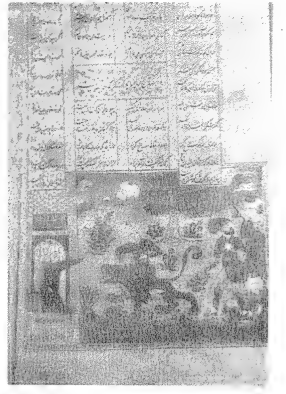
لوحــة (١٢٤) : صـورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل العفريت الأبيض من مخطوط الشاهنامه للفردوسى المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة. نسخ فى سنة (٩٠٥ هـ./ ١٥٠٠ م.).



لوحـة (١٢٥) : صـورة تمثل البطل الإيرانى رستم يقتل ابنه سهراب دون أن يعرفه من المخطوط السابق.



لوحـة (١٢٦) : صورة تمثل سياوش يعبر النـار فى سلام من المخـطوط السابق.



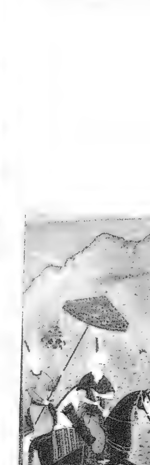
لوحــة (١٢٧) : صورة تـمـثل بهرام كور والشاب الذى يمتطى الأسد من المخطوط السابق.



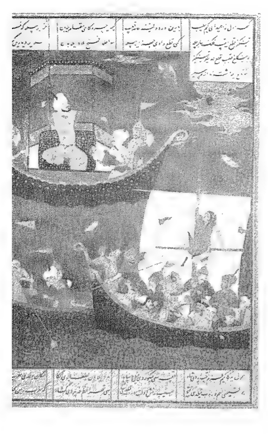
لوحــة (١٢٨) : صورة تمثل خسرو عـنـد قصر شيريـن مـن المخـطوط السابق.



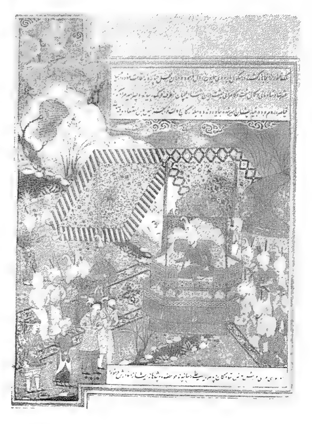
لوحة (١٢٩) : صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين من المخطوط السابق.



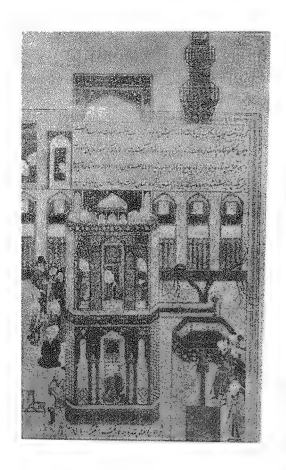
لوحة (١٣٠) : صورة تمثل وصول الشاه إلى قصره من مخطوط قران السعدين لخسرو دهلوى المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٢١هـ./ ١٥١٥م.).



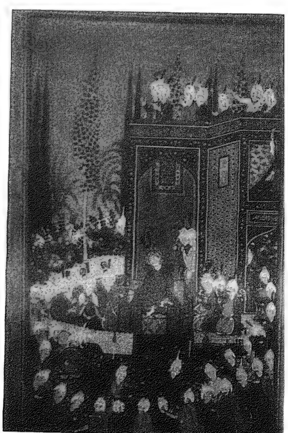
لوحة (١٣١): صورة تمثل الاسكندر يصيد البط بسهامه من قارب فى البحر من مخطوط ديوان على شيرنوائى المحفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس. نسخ فى سنة (٩٣١هـ./ ١٥٢٦م.).



لوحة (١٣٢): صورة تمثل السفراء الأوروبيين يقدمون ابن السلطان مراد الأول أمام تيمور من مخطوط ظفرنامه أو حياة تيمور لشرف الدين اليزدى المحفوظ فى مكتبة قصر جلستان بطهران. نسخة سلطان محمد نور فى سنة (٩٣٥هـ./ ١٥٢٩م.).



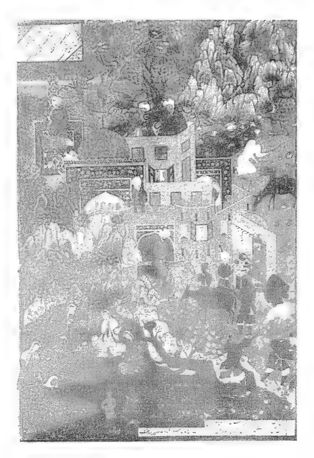
لوحـة (١٣٣) : صورة تمثل قصة مولانا قطب الدين الشيرازى فى مسجد شيراز من المخطوط السابق.



لوحـة (١٣٤) : صورة تمثل الاحتفال بعيد الفطر المبارك من مخطوط ديوان حافظ عمل للأمير سام ميرزا بن شاه إسماعيل الصفوى. من عمل المصور سلطان محمد.



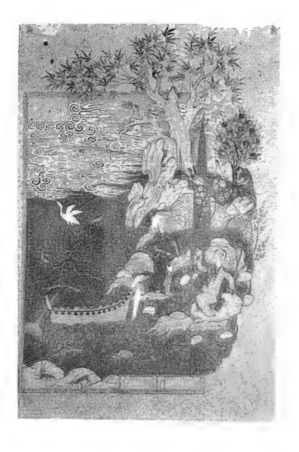
لوحـة(١٣٥) : صورة تمثل عاشقين فى مجلس طرب فى بستان من مخطوط ديوان حافظ كانت فى مجموعة فنية بالولايات المتحدة الامريكية. تنسب إلى المصور سلطان محمد.



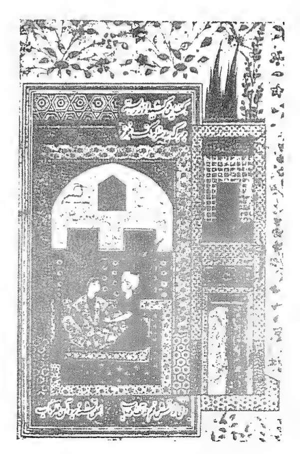
لوحة(١٣٦) : صورة تمثل قصة هفتواد ودودة القز من مخطوط الشاهنامة للفردوسى « شاهنامة طهماسب » وتعرف باسم « هوتون » آخر مالك لها بالولايات المتحدة الأمريكية. والصورة تحمل توقيع « دوست محمد ».



لوحة (١٣٧): صورة تمثل مجموعة من الأشخاص فى مجلس شراب بخارج المدينة. محفوظة فى متحف الفنون الجميلة ببوستون. تنسب إلى المصور محمدى.



لوحة (١٣٨): صورة تمثل عاشقين يهبطان من مركب إلي جزيرة الغبطة الدنيوية من مخطوط هفت أورانج للشاعر جامى المحفوظ فى متحف الفرير بواشنطون. تم نسخه فيا بين سنة (٩٦٣هـ./ ١٥٥٦م.) وسنة (٩٧٢هـ./ ١٥٦٥م.).



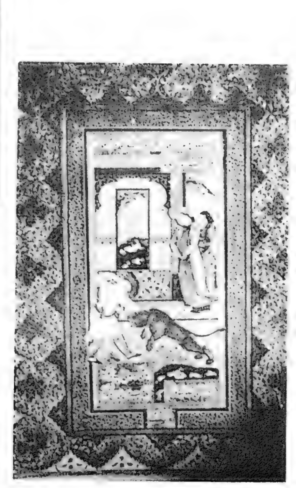
لوحة (١٣٩): صورة تمثل يوسف وزليخة من مخطوط ديوان يوسف وزليخة للشاعر جامى المحفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد. تم نسخه فى سنة (٩٧٧هـ./ ١٥٦٩م.).



لوحة (١٤٠) : صورة تمثل غلاماً بالبلاط الصفوى. محفوظة فى جامعة هارفارد. من عمل المصور «أقا رضا».



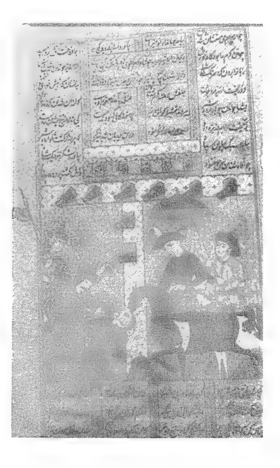
لوحة (١٤١): صورة تمثل قصة خروج شاب من فم التنين من مخطوط قصص الأنبياء للنيسابوري المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس. حوالي نهاية القرن (١٠هـ./ ١٦م.). من عمل المصور أقا رضا.



لوحة (١٤٢): صورة تمثل خسرو يصرع الأسد. متحف فيكتوريا والبرت بلندن.



لوحــة (١٤٣): صورة تـمـثـل راعى الغنم تحـمـل توقيع المصور رضا عباسى والتاريخ سـنـة (١٠٤١ هـ./ ١٦٣٢ م.). كـانت محفوظة فى مجموعة فنية خاصة.



لوحــة (١٤٤): صورة تمثل أردشير يصب الرصاص فى فم صاحب دودة هفتواد من مخطوط الشاهنامه للفردوسى، المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة. نسخة صفى قلى بن الفرهاد فى سنة (١٠٦٦ هـ./ ١٦٥٦ م.).

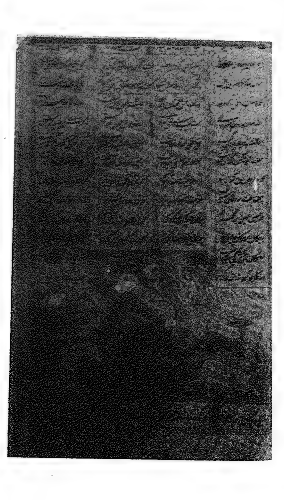
لوحة (١٤٥): صورة تمثل كسرى أنوشيروان يهاجم قلعة من المخطوط السابق.

لوحة (١٤٦): صورة تمثل بهرام كور يستضيف شنكل من المخطوط السابق.

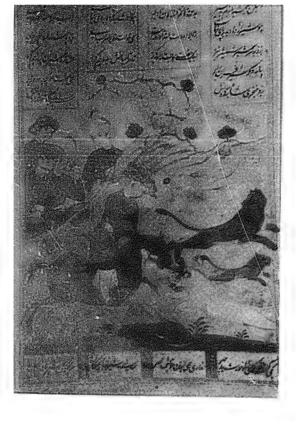




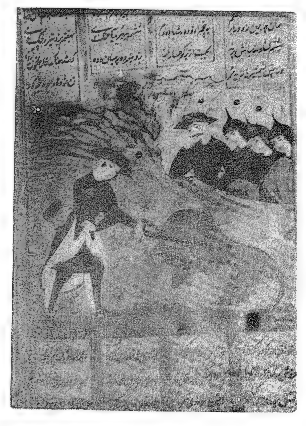
لوحـة(١٤٧): صورة تمثل بهرام كور في مجلس طرب من المخطوط السابق.



لوحـة(١٤٨): صورة تمثل بهرام كور يصطاد بصحبة ازاده من المخطوط السابق.



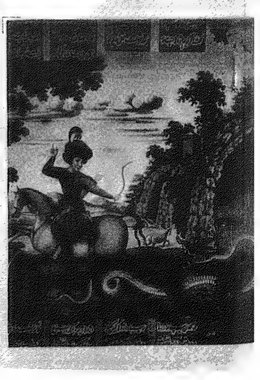
لوحـة (١٤٩) : صورة تمثل بهرام كور يصرع الأسد . من المخطوط السابق .



لوحـة (١٥٠) : صورة تمثل بهرام كور يقتل أسداً . من المخطوط السابق .



لوحـة (١٥١): صورة تمثل بهرام كور والأميرات الهنديات من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن. أضيفت بريشة المصور محمد زمان.



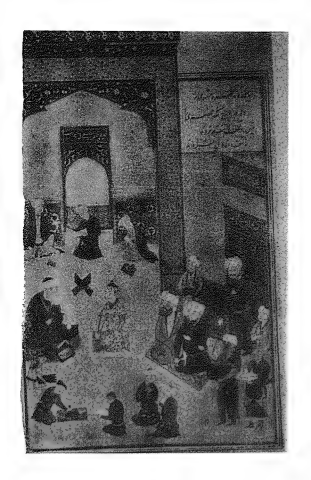
لوحـة (١٥٢): صورة تمثل بهرام كور يقتل التنين. أضيفت بريشة المصور محمد زمان إلى المخطوط السابق.



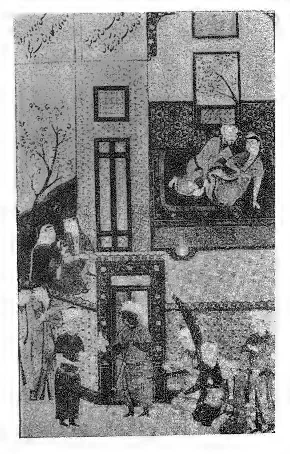
لوحة (١٥٣) : صورة تمثل الأمير الكبير مير على شيرنوائى من عمل المصور محمود مذهب. محفوظة فى ألبوم بضريح مشهد ـ إيران.



لوحة (١٥٤) : صورة تمثل عاشقين من عمل المصور عبد الله. كانت فى مجموعة فنية خاصة بباريس.



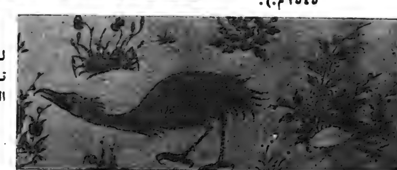
لوحة (١٥٥) : صورة تمثل مهر ومشترى في المدرسة من مخطوط مهر ومشترى للشاعر أحمد عصار التبريزى المحفوظ فى متحف الفرير بواشنطون. نسخه إبراهيم خليل فى بخارى سنة (٩٢٩هـ./ ١٥٢٣م.).



لوحة (١٥٦) : صورة تمثل زواج مهر والأميرة نواهيد ابنة الملك كيوان من المخطوط السابق.



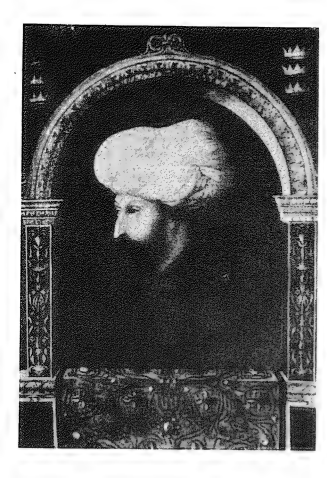
لوحة (١٥٧): صورة تمثل طائراً يغنى طوال الليل من مخطوط عجائب المخلوقات للقزوينى المحفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن. نسخه مرشد الشيرازى فى شيراز سنة (٩٥٢هـ/ ١٥٤٥م).



لوحة (١٥٨): صورة تمثل الطائر بوقلامون الذى يغيّر لونه من المخطوط السابق.



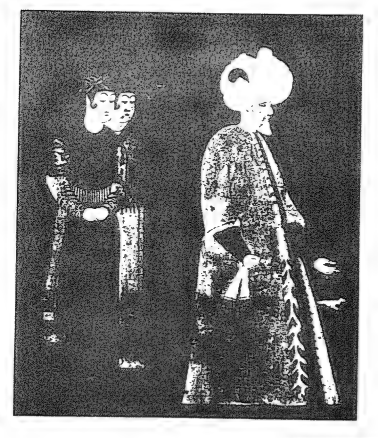
لوحة (١٥٩): صورة تمثل خسرو يفاجىء شيرين وهى تستحم من مخطوط خمسه نظامى المحفوظ فى متحف جامعة فيلادلفيا. نسخه قاسم الكاتب الشيرازى. فى شيراز سنة (٩٩٢هـ/ ١٥٨٤م).



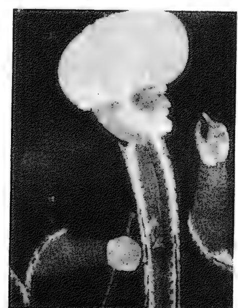
لوحــة (١٦٠): صورة نصفية للسلطان محمـد الفاتح من عمل جنتيلى بلينى. محفوظة فى متحف جلبنكيان بلشبونة.



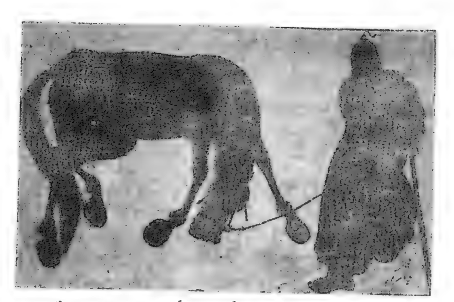
لوحــة (١٦١): صـورة تمثل شخصية للسلطان محمد الفاتح من عمل سنان بك. محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول.



لـوحــة (١٦٢): صـورة شخصية للسلطان سليمان القانونى من عمل نجارى. محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول.



لـوحــة (١٦٣): صـورة شـخـصـية لخيرالـدين باربـاروسا من عمل بخارى. محفوظة فى متحف طوبقا بوسراى باستانبول.



لوحــة (١٦٤) : صورة تمثل شخصاً يسوق فرساً تحمل توقيع المصور سياه قلم .
ألبوم محمد الفاتح . طوبقا بوسراى باستانبول .



لوحــة (١٦٥) : صورة تمثل شاه نوروز يجلس بين الموسيقيين من مخطوط دبسوز نامه لبديع الدين التبريزى . المحفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد . نسخ فى سنة (٨٦٠هـ/ ١٤٥٦م) .



لوحـة (١٦٦) : صورة تمثل بهرام كور لدى أميرة الجوسق الأحمر من مخطوط خمسه خسرو دهلوى المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخه محمود ميرالحـق فـى سـنـة (٩٠٣هـ./ ١٤٩٨م).

لوحـة (١٦٧) : صورة تمثل منظراً للصيد فى صفحتين متقابلتين من مخطوط گوى وشوكان لعارفى. المحفوظ فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول. نسخه محمد بن گزنفـر فى سنة (٩٤٦هـ./ ١٥٤٠م).

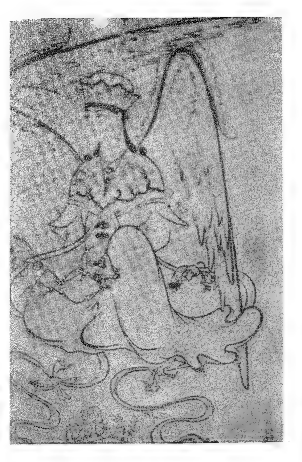




لوحة (١٦٨) صورة تمثل جنازة السلطان بايزيد الثانى من مخطوط سليم نامه تأليف شكرى. المحفوظة بطوبقابوسراى باستانبول. حوالى النصف الأول من القرن (١٠هـ./ ١٦م.).



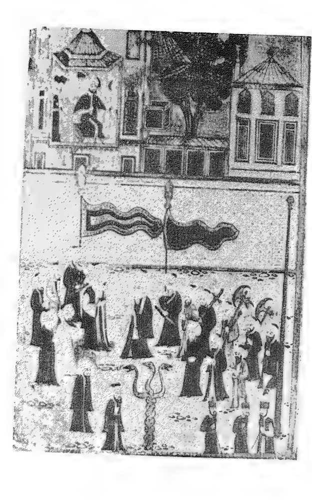
لوحة (١٦٩): صورة تمثل فتح الجيش التركى لمدينة دمشق من المخطوط السابق.



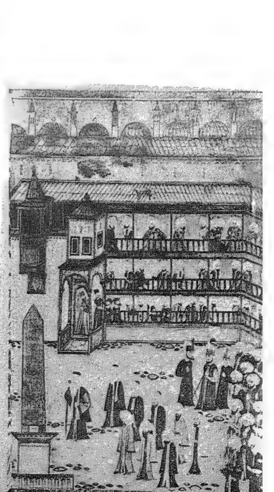
لوحة (١٧٠): صورة تمثل احدى الحوريات المجنحة بريشة ولى جان التبريزى.



لوحة (١٧١): صورة تمثل السلطان سليمان مع أميرين فى رحلة صيد من مخطوط سليمان نامه تأليف نصوح مطرقجي. المحفوظ بطوبقابوسراي. باستانبول. نسخ فى سنة (٩٦٥هـ./ ١٥٥٨م).



لوحـة (١٧٢): صورة تمثل الشيوخ يحملون الأعلام ويمرون أمام جوسق السلطان من مخطوط سورنامه همايون المحفوظ بطوبقابوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٩٠هـ./ ١٥٨٢م.).



لوحـة (١٧٣): صورة تمثل وصول الشيوخ إلى ميدان السباق من المخطوط السابق.



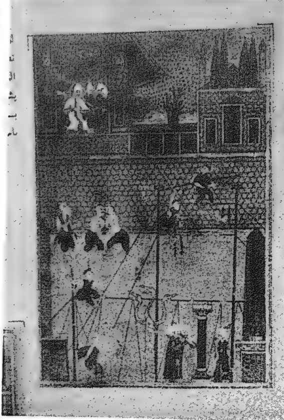
لوحة (١٧٤): صورة تمثل السلطان عثمان الأول يشاهد مدرب الحيوانات من مخطوط هونر نامه تأليف لقمان. المحفوظ بطوبقا بوسراى باستانبول. نسخ فى سنة (٩٩٢هـ./ ١٥٨٤-١٩٨٥م.).



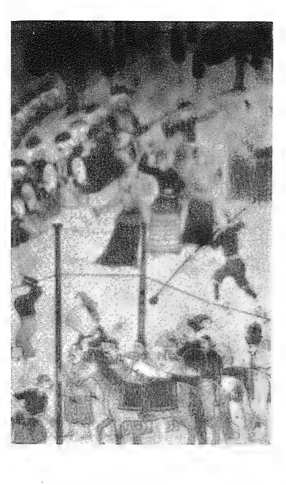
لوحة (١٧٥): صورة تمثل السلطان سليم الأول وأمامه يقف أسير صفوى من المخطوط السابق.



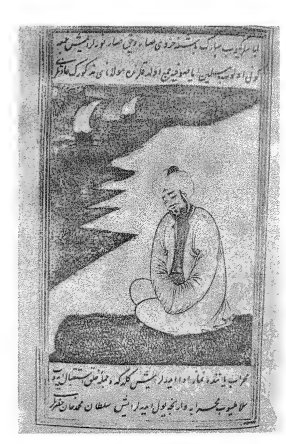
لوحة (١٧٦): صورة تمثل السلطان سليمان القانوني يزور قبر الامام الحسين ببغداد من مخطوط هونر نامه تأليف لقمان. بطوبقا بوسراى باستانبول. نسخ في سنة (٩٩٦هـ./ ١٥٨٨- ١٥٨٩م.).



لوحة (١٧٧): صورة تمثل أحد أبناء السلطان سليمان القانوني يشاهد عرضاً للألعاب البهلوانية من المخطوط السابق.



لوحـة (١٧٨) : صورة تمثل مجموعة أشخاص يرقصون ومجموعة أخرى يؤدون ألعاباً بهلوانية من المخطوط السابق.



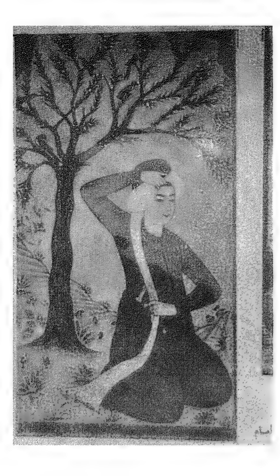
لوحـة (١٧٩) : صورة تمثل المولى خسـرو من مخطوط ترجمة شقائق نعمانية لعصام الدين. بطوبقا بوسراى باستانبول. النصف الأول من القرن (١١ هـ./ ١٧ م.).



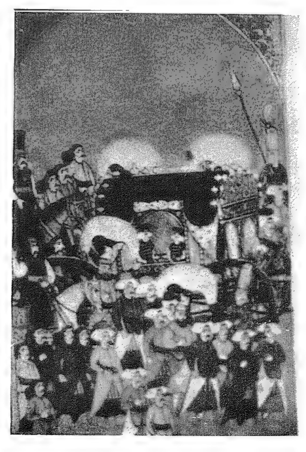
لوحة (١٨٠): صورة تمثل المولى الشهير ببك جلبي رحمه الله من المخطوط السابق.



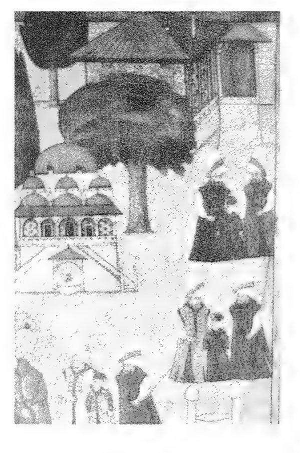
لوحة (١٨١): صورة تمثل سيدة تركية محجبة من عمل لوني. محفوظة بطوبقابوسراي باستانبول.



لوحة (١٨٢): صورة تمثل غلاماً تركياً يجلس بأسفل شجرة من عمل لونى.
بطوبقا بوسراى باستانبول.



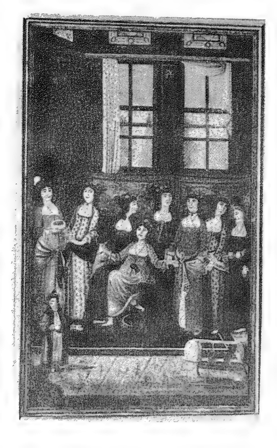
لوحة (١٨٣): صورة تمثل عربة الموكب تقل الأمراء إلى حفل الختان من مخطوط سورنامه لحسين وهبى.
بطوبقا بوسراى باستانبول.



لوحة (١٨٤): صورة تمثل ثلاثة أمراء يؤخذون للختان فى قصر طوبقا بوسراى من المخطوط السابق.



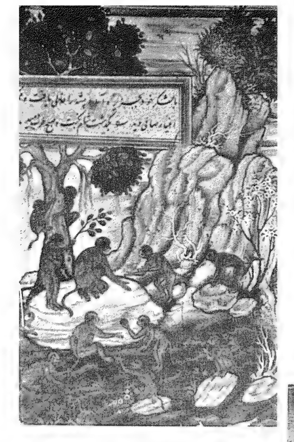
لوحة (١٨٥): صورة تمثل سيدات يسترحن فى حديقة من مخطوط «زنان نامه» تأليف فاضلى الأندرونى. المتحف البريطانى بلندن. مطلع القرن (١٣ هـ./ ١٩ م.).



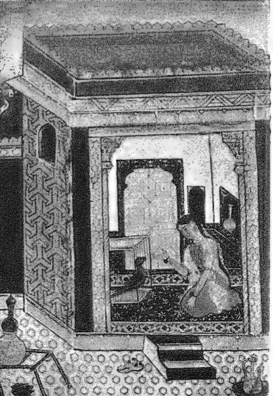
لوحة (١٨٦) : صورة تمثل امرأة فى لحظة الولادة. منزوعة من مخطوط زنان نامه. كانت فى مجموعة ادوين بنى بالولايات المتحدة الأمريكية.



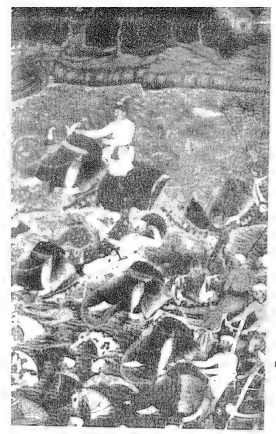
لوحة (١٨٧) : صورة تمثل مهردخت تصوب سهماً نحو خاتم فوق منارة من مخطوط حمزة نامه. المحفوظ فى المتحف البريطانى بلندن.



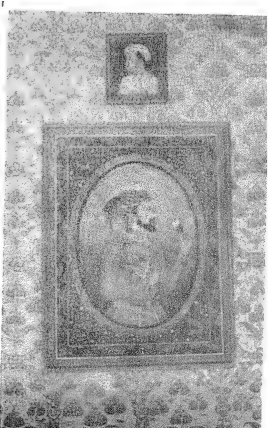
لوحـة (١٨٨) : صورة تمثل حيوانات وسط منظر طبيعى من مخطوط أنوارى سهيلى المحفوظ فى مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن. نسخ فى سنة (٩٧٧هـ./ ١٥٧٠م.).



لوحـة (١٨٩) : صورة تمثل الفتاة والببغاء من مخطوط «طوطى نامه» المحفوظ فى مكتبة شستر بيتى بدبلن. النصف الثانى من القرن (١٠هـ./ ١٦م.).



لوحة (١٩٠): صورة تمثل الأمبراطور أكبر يعبر نهر الجانج من مخطوط أكبر نامه المحفوظ فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن. حوالى ٩٦٣ـ ١٠١٤ هـ./ ١٥٥٦ ـ ١٦٠٥م.).



لوحة (١٩١): صورتان الأولى بأعلى تمثل الأمبراطور جهانكير من عمل المصور بلشاند. والثانية بأسفل تمثل الأمبراطور شاهجهان من عمل المصور أبوالحسن (نادر الزمان). ضمن ألبوم يرجع إلى القرن (١٢ هـ./ ١٨ م.).

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

الموضوع الصفحة

الموضوع الصفحة

الموضوع	الصفحة

بحوث علمية وكتب للمؤلف :

أولاً : بحوث علمية :

١ ــ دراسة نقدية لكتاب الفن الإسلامى للسيد دافيد تالبوت رايس
«Rice D .T., Islamic Art» London, 1984
مجلة المؤرخ المصرى العدد الأول يناير ١٩٨٨م . يصدرها قسم التاريخ ــ كلية الآداب . جامعة القاهرة .

٢ ــ «Architectural Backgrounds on the Miniatures of Ottoman Manuscripts»
مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة . العدد الثالث . ١٩٨٩م .

٣ ــ آثار فنية إسلامية من لعبة الشطرنج . مجلة المؤرخ المصرى . كلية الآداب ــ جامعة القاهرة . يناير ١٩٩١م .

٤ ــ دراسة لنماذج من صور المخطوطات العلمية الإسلامية . محاضرة ألقيت ضمن سلسلة محاضرات الموسم الثقافى بكلية الآثار ــ جامعة القاهرة من يناير إلى أبريل ١٩٨٩م .

٥ ــ أثر الخط العربى فى زخرفة الأوانى الخزفية الإيرانية المبكرة (ق ١-٤هـ./ ٧-١٠م .) . ندوة العرب وآسيا ٣-٥ أبريل ١٩٨٩م . بقسم التاريخ كلية الآداب ــ جامعة القاهرة .

٦ــ القيم الجمالية فى التصوير الإسلامى حتى نهاية القرن (٩هـ./ ١٥م.).
محاضرة ألقيت ضمن سلسلة محاضرات الموسم الثقافى بنادى أعضاء هيئة التدريس ــجامعة القاهرة ٨٩/١٩٩٠م.

ثانياً: كتب فى الآثار والفنون الإسلامية:

١ــ الفنون الزخرفية الإسلامية فى عصر الصفويين بإيران. تقديم أ. د./ سعاد ماهر محمد. مكتبة مدبولى بالقاهرة ١٩٩٠م.

٢ــ **الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة ١٩٩١م.**

٣ــ لعبة الشطرنج فى الآثار والفنون الإسلامية. (تحت الطبع)

٤ــ طرز الزخارف الإسلامية. (تحت الطبع).





7 & 10 شارع السلام أرض اللواء المهندسين
تليفون : 3256098 - 3251043







التصوير الإسلامي

امتاز فن التصوير الإسلامي بخصائص فنية انفرد بها عن غيره من فنون التصوير الأخرى . فلقد جاءت أغلب منتوجاته الفنية عبارة عن صور أو منمنمات تزين المخطوطات الإسلامية فى شتى فروع العلوم والمعرفة الإنسانية فى الأدب والطب والفلك والتاريخ والبيطرة والأعشاب الطبية وغيرها .

وهذه محاولة من المؤلف لشرح وتعريف فن التصوير الإسلامى وظروف نشأته. وموقف الإسلام وأثره على هذا الفن وكذلك تتبع أصوله ومدارسه المتنوعة فى إطار عام. وذلك رغبة صادقة فى إبراز شخصية فن التصوير الإسلامى ومساهماته فى كافة فروع الفنون الإسلامية الأخرى .



